

هي عبد الله عدس

أنشئ القصيدة

في شعر

عز الدين المناصرة



مي عبد الله عدس

أنشأ القصيد

في شعر

عز الدين المناصرة

مي عبد الله عدس

الطبعة الأولى

2015 م / 1436 هـ



دار ومكتبة الكندي
للنشر والتوزيع

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(//)

٤ : / ، عمان، دار الكندي للنشر والتوزيع،

() ص.

رأ: //

الواصفات: / /

♦ يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

جميع الحقوق محفوظة

Copyright

All rights reserved

الطبعة الأولى

2015 م / 1436 هـ

يحظر نشر أو ترجمة هذا الكتاب أو أي جزء منه، أو تخزين مادته بطريقة الاسترجاع، أو نقله على أي وجه، أو بأي طريقة، سواء أكانت إلكترونية أم ميكانيكية، أو بالتصوير، أو بالتسجيل، أو بأي طريقة أخرى، إلا بموافقة الناشر الخطية، وخلاف ذلك يعرض لطائلة المسؤولية.

No part of this book may be published, translated, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording or using any other form without acquiring the written approval from the publisher. Otherwise, the infractor shall be subject to the penalty of law.



عمان - وسط البلد - تماسك ، 4640597 6 962

ص.ب 184248 عمان 11118 الأردن

dar_alkindi@yahoo.com

الإهداء

إلى من أوصاني بهما الرحمن خيراً ، فكانا لي نعم العون..

أبي وأمي..

إلى من أحببت معلماً وملاحاً ، وغمرني موته حزناً إلى روح

استاذي الكبير الكريم الدكتور ابراهيم الفيومي رحمه الله

إلى التي كانت لي نعم الصديقت والرفيقت ، عهود ابو الهيباء..

إلى كل هؤلاء ، أهدي جهدي هذا ، مع خالص الحب والتقدير

مي عبدالله عدس

إربد، الأردن، أيار 2 / 5 / 2007

تمهيد

انطلقت في موضوع (المرأة في شعر عزالدين المناصرة)، بغية الكشف عن رؤية المناصرة للمرأة، معتمدة ثلاث ركائز؛ الركيزة الأولى؛ منطلقات عزالدين المناصرة والمؤشرات في شاعريته، من خلال معرفة البيئة التي ترعرع فيها الشاعر، مما ساعد في تشكيل الحس الشعري لديه، ثم ثقافته التي تأثرت بتجربة المنفى. أما الركيزة الثانية، فقد جاءت ضمن الفصل الأول من الدراسة، وهي (المرأة)، التي شكلت حضوراً واسعاً في شعره، مبعثها المرأة الأولى في حياة الشاعر، كالأم، والعمة، والجدة، ثم الحبيبة، وابنة العم، وابنة الحبي، النساء اللواتي شكلن منطلقاً للمرأة الحقيقية، ثم المرأة الرمز، والتي تشكلت من بطون الكتب التاريخية، فقدمت له منطلقاً جديداً، فقام بوضعها في بوتقة الأسطورة اليومية. ثم الركيزة الثالثة التي جاءت ضمن الفصل الثاني، وهي دراسة التقنيات الفنية التي شكلت حضور المرأة عند الشاعر باستخدامه الأسطورة والرمز والغموض. وأخيراً، فقد كان لا بد من تحليل بعض العناوين التي خصصها للمرأة مثل: (جفرا أرسلت لي دالية وحجارة كريمة)، و(حيزية عاشقة من رذاذ الغابات)، و(مريام الشمالية)، و(دادا ترقص على ضفة النهر)، و(تأخذني عينك... إلى أين)، و(عمتي آمنة)، و(غزل إلى نخلة الملح). وقد جسّد فيها الشاعر القيمة الاسمية والرمزية للمرأة.

لقد كان الشعر الحديث، ثورة، ليس في الشكل والمضمون، بل وفي الوجدان الجماعي أيضاً، فالشعر تعبير صادق عن الحياة، ولم تخل المكتبة العربية يوماً منه، فهناك دراسات واسعة وشاملة لكل ما يتعلق بالأدب، والأدب مادة الحياة، فهو مستمر باستمرارها. وقد جاء اهتمامي بالشعر الفلسطيني الحديث، إذ لفت أنظار الدارسين في النصف الثاني من القرن العشرين، بسبب وجود الاحتلال. والجدير بالذكر، أن شاعر الدراسة عزالدين المناصرة، شاعر حدائي، ومؤسّط للحياة اليومية، فعند اختياري موضوعاً جزئياً من موضوعات المناصرة، كـ(المرأة)، عانيت من قلة المراجع التي تناولت المرأة في الشعر الحديث عامة، إلّا القليل، كدراسة المرأة عند نزار قبّاني مثلاً؛ لكن الفاصل بين قبّاني، والمناصرة، أن الأول يعتبر شاعر المرأة، بينما الثاني فهو شاعر الكنعنة والمكان.

فالمرأة عند قبّاني، جسدٌ، بينما المرأة عند المناصرة، هي ما وراء الجسد - الروح، فهي أكثر عمقاً وتعقيداً. وهذا لا يعني عدم وجود عدد لا بأس به من الدراسات التي صدرت حول موضوعات عامة متنوعة عند المناصرة، مثل:

1. البنية الإيقاعية في شعر المناصرة، تأليف: محمد بن أحمد، بُشرى عليطي، مولاي حفيظ بابوي - منشورات اتحاد كتاب فلسطين، رام الله، 1998م.

2. امرؤ القيس الكنعاني، والكتاب عبارة عن مجموعة من المقالات حول المناصرة وشعريته، جمعه الكاتب عبدالله رضوان، (الأردن)، 1999م.

3. التناص المعرفي في شعر المناصرة، لليديا وعد الله، (الجزائر)، رسالة ماجستير، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2005م.

4. بنية القصيدة في شعر عزالدين المناصرة، رسالة دكتوراه، للدكتور فيصل القصيري، (العراق)، بدعم من وزارة الثقافة، عمان، 2005م، توزيع مجدلاوي.

5. حركية التعبير الشعري في شعر المناصرة، للدكتور محمد صابر عبيد، (العراق)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2005م.

6. شاعر المقاومة: عزالدين المناصرة، وفنّه الشعري، رسالة ماجستير، للكاتب سامح حسن صادق، (مصر)، إصدار المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، 2005م.

7. غابة الألوان والأصوات، قراءة في شعر المناصرة، جميع وتحرير: زياد أبو لبن، (الأردن)، دار اليازوري العلمية، عمان، 2005م.

8. شعر المناصرة: بنياته، إبدالاته، ويُعده الرعوي، للدكتور محمد بودويك، (المغرب)، أطروحة دكتوراه، دار مجدلاوي، عمان، 2006م.

9. شعرية الجذور - قراءات في شعر المناصرة، جمع وتحرير: دكتور محمد عبيد الله، (الأردن)، دار مجدلاوي، عمان، 2006م.

- ونحن نلاحظ ملاحظة مهمة، وهي أنّ بدايات الاهتمام بشعر المناصرة، الذي صدرت مجموعته الأولى عام 1968، كان في عام 1998، وهذا يعني أن شعر المناصرة، ظلّ ظلماً كبيراً في النقد العربي الحديث، طيلة ثلاثين سنة.

أما المراجع الأساسية في هذه الدراسة، فهي الأعمال الشعرية لعزالدين المناصرة،

الطبعة الخامسة، وقد أملت الظروف علي الاعتماد على الطبعة السادسة، الصادرة عن دار مجدلاوي، عمان 2006م، لأنني اتمكن من ذلك، إذ أنها كانت تحت الطبع أثناء إعداد هذه الدراسة، ثم الاعتماد على كتابات الشاعر، التي أفدت منها ، بشكل كبير ككتابه (حارس النص الشعري)، الذي جمع فيه دقائق شعرية وحياته، ورؤيته العامة للواقع، ثم كتابه (الجفرا والمحاورات)، الذي تحدث فيه عن أصول الجفرا، وكيف نقّب عنها، من مصادرها الأساسية، وكيف استطاع تطويرها وأسطرتها. أما المعاناة الأخرى، التي واجهتني، فهي تناثر المقولات عن شعرية في عدد من الصحف العربية، إذ لم اتمكن من الوصول إليها جميعها، إلا ما كان مجموعاً منها ضمن كتب.

لقد ترتبت على هذا الشاعر الفلسطيني أمور عدة:

أولها: تفجير الطاقة الشعرية الكامنة داخله في الزمان المناسب للمكان الأنسب، ضمن الواقع الصعب.

ثانيها: توظيف الموروث الحضاري في شعره.

ثالثها: مزج الهمّ الذاتي بالهمّ الجمعي، ضمن مسيرة الحياة الصعبة.

رابعها: إعطاء المرأة الصورة الواضحة للمشاركة الحقيقية الفاعله في الهمّ الوطني الذي يعيشه الجميع.

وبعد أن تعمقت في دراسة الرمز في المناصرة، - الذي اعتقدته في البداية رمزاً ممزقاً، معبراً، عن أنين لن يلبث أن تعتاد سماعه الآذان -، وجدت أن رمز المناصرة ينادي بصوت ثوري خاصة في أبرز رمز في شعره، وهو (جفرا)، ففي حين أكثر الدارسون من الإقبال على شعر توظيف الموروث، والتناص، لدى الشاعر، لجأت الدارسة لشعرية المرأة عنده، مع أنه جعل وجودها في القصيدة، كوجود الدم في العروق الذي يغذي كل الأجزاء، ولا يستغنى عنه في أي عضو كان، ولا يعد من أعضاء الجسم، وإنما له خصوصيته. وقد ابتدأت بالمدخل، وفيه نبذة عن حياة المناصرة، كشاعر عاش ضمن أسرة فلسطينية شعبية، فكانت له صبغة خاصة في شعرية الأماكن - التي عرف بها - ثم الكنعنة العربية، وبيّنت

سبب إقباله عليها، إذ شكلت الكنعنة تاريخاً دموياً مستمراً، لا يمكن أن يغفلها إحساس شاعر، أما الأبواب التي تكوّنت منها الدراسة، فقد جاءت على باين كالآتي:

الباب الأول: تكوّن من نبذة عن مسيرة هذا الشاعر الفلسطيني. ثم الفصل الأول: وفيه مدى تأثير (المرأة الحقيقية) في شعره، ثم فيه أسماء النساء، اللواتي وردن في شعره ودراسة تعليقات وجودها، ثم تطرّقت الدراسة لصفات المرأة الشكلية والمعنوية. ثم الفصل الثاني: فكان (المرأة والرمز)، إذ استند الشاعر في شعر المرأة، على (المرأة المركزية)، إذ درست (الجفرا)، التي دار معظم شعر المرأة حولها كرمز وكتراث، ثم تحليل قصيدة (الجفرا) من الديوان. وكذلك (مريم)، وهي رمز للقداسة، وحلّلت قصيدة (مريام الشمالية)، وأخيراً (حيزية)، وتحليل قصيدة (حيزية، عاشقة من رذاذ الواحات). أمّا الباب الثاني: فيبدأ بنبذة عن لغة الشعر الحديث. ثم الفصل الأول: (التشكيل اللغوي والفني)، حيث درست عدة موضوعات لغوية لشعره في المرأة كالصور الشعرية والغموض، والأسطورة والقناع. ثم الفصل الثاني: فقد قمت بدراسة (أربع قصائد في المرأة)، تم اختيارها من الأعمال الشعرية الكاملة:

- الديوان الأول؛ (يا عنب الخليل)، الصادر في 1968م.
- الديوان الثاني: (الخروج من البحر الميت)، الصادر في 1969م.
- الديوان الثالث: (مذكرات البحر الميت)، الصادر في 1969م.
- الديوان الرابع: (قمر جرش كان حزيناً)، الصادر في 1974م.
- الديوان الخامس: (بالأخضر كفناه)، الصادر في 1976م.
- الديوان السادس: (جفرا)، الصادر في 1981م. وقد حلّلت في الفصل الأول من الدراسة، قصيدة بعنوان: (جفرا أرسلت لي دالية.. وأحجاراً كريمة).
- الديوان السابع: (كنعانياذا)، الصادر في 1983م.
- الديوان الثامن: (حيزية عاشقة من رذاذ الواحات)، كتبت القصيدة في 1986م، بينما صدر الديوان في 1990م. وقد حلّلت القصيدة في الفصل الأول من الدراسة، وهي: (حيزية عاشقة من رذاذ الواحات).

الديوان التاسع: (رعويات كنعانية)، الصادر في 1992م.

الديوان العاشر: (لا أثق بطائر الوقواق)، الصادر في 2000م.

- أما القصائد المختارة للتحليل، فقد كانت: (غزل إلى نخلة الملح)، (دادا ترقص على ضفة النهر)، (تأخذني عيناك إلى أين)، (عمتي آمنة).

هذه القصائد كلها تشكل نقلات نوعية في مسيرة المناصرة الشعرية، فهو من الشعراء العرب القلائل الذين تنوّعت تقنياتهم الفنية عبر مسيرة حياتهم، وهذه المسيرة لم تأت من فراغ، فالرافد الأساسي هو الموهبة، والإحساس العميق بالحياة، كما كان دور للظروف التي تنازعت الشاعر، فحوّلت الخيال والحقيقة إلى رموز، وهذه الرموز إلى ألوان وأصوات، ليرسم هذه اللوحات الخالدة من شعره، فقد ولد يتغذى من شريان الوطن، والوطن حي لا يموت، فالشعر خالد بخلوده.

وآمل أن أكون قد وفقت في اختياري للموضوع، وقدمت ولو النزر اليسير من الدراسة الجديدة عن شعر عز الدين المناصرة، رائد شاعرية التاريخ والأمكنة، ورائد شعرية التوقيعة، ورائد تفصيح العاميات، وغيرها.

المدخل

مسيرة المناصرة الشعرية

لقد عانى الشاعر الفلسطيني المناصرة، معاناة بالغة من جور الاحتلال، فهو إنسان مشروخ، لم يتمكن من إعطاء المرأة صورتها الطبيعية كأنثى بمفاتها التقليدية، التي اعتاد الشعراء أن يتغنوا بها، - في حال الرخاء من العيش - لكنه حاز في المقابل على شرف إعطائها دور الريادة الفعلية للحياة الواقعية، ورفعها إلى درجة الأسطورة. فهي بقيمتها تقوم بدور أكبر وأعظم من كونها أنثى الجسد المدللة، التي تتمايل للفت أنظار الرجال، بل هي الأم الرؤوم، والزوجة الداعمة، والحبيبة الصابرة، إنها امرأة أكثر عمقاً، ومختلفة عن صورة المرأة عند نزار قباني والشعراء العرب المحدثين. وعز الدين المناصرة صوت شعري متميز، داخل الحركة الشعرية العربية المعاصرة، (تلمس في قصائده مدى الاحساس بالألم والمعاناة، اللذين يعيشهما الإنسان العربي الفلسطيني المضطهد والمشرّد خارج وطنه، كما لديه قدرة هائلة على استحضار المكان الفلسطيني)⁽¹⁾، واستحضار صورة المرأة، بطريقة جعلها مندغمة بالمكان الذي يسكن قلبه ووجدانه رغم غربته، فالمناصرة يوازي بين (غربة المكان وغربة الحب الذي عاشه الشاعر الحديث، إذ إن همومه أكثر من أن تحصى، وتركيبته النفسية كانت من التعقيد، بحيث لا تجدي معه جرعة الحب بمفهومه الروحي وبمفهومه الجسدي)⁽²⁾. تتوضح صور الشاعر الواقعية في المرأة من خلال قصائده التي جسدت واقع الأمة، وإن نحا إلى الرمزية، فهي لم تخرج عن كونها أسماء أنثوية، كديوانه (جفرا)، الذي عبّر به عما يحتاجه من معانٍ للحب والغربة والالام والأمل بصورة فطرية، كذلك ديوانه (حيزية) المغاربية، وهي (أسطورة شعبية جزائرية)⁽³⁾ فقد حاول أن يجعلها رديفاً لجفرا الشرقية بعد أن أقر بأن المرأة العربية فوق

(1) أحمد المصلح، مدخل إلى دراسة الأدب المعاصر في الأردن، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980م، ص 47.

(2) أحمد المعداوي: المجاطي والشعر الحديث، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2002م، ص 64.

(3) عز الدين المناصرة، حارس النص الشعري، دار كتابات معاصرة، بيروت، 1993.

كل اعتبار. هكذا شكّلت المرأة على الدوام، في الحقيقة وفي الخيال وفي الموروث وفي التاريخ وفي الحضارة، مادة إنسانية فاعلة وقوية وقادرة بجميع أدوارها؛ أما كانت أم جدة أم عمة أم ابنة البلد أم ابنة التاريخ، فهي لدى المناصرة ثروة من ثروات التاريخ، بغض النظر عن وضعها وشكلها عند الآخرين، فهي وطن، والوطن يحمل في رحمه الرجال والأبطال وصناع الحياة، يربّهم في أحضانهم؛ ليخرجهم للعالم قادة يحملون اسمه، يدافعون عنه، ويرفعون رايته خفاقة فوق الدنا. (وحسبنا أن نعلم أن رواد هذا الوطن، قد طافوا في الآفاق المحيطة بهم وحصلوا على أعلى الشهادات، وقد انفتحت نوافذ هذا الوطن على الآفاق عن طريق الترجمة وسواها في وقت مبكر)⁽¹⁾. وليس الشعر بالأمر الصدفة أو الشمعة التي ما تلبث أن تطفأ؛ بل كان الشعر والشعراء قسماً من نور الظلام الذي حل على الوطن العربي، بل على الأمة بأسرها. فقد نقلوا صوراً عن الواقع بعيداً عن الرياء والكذب، لكن المحنة التي حلّت بالشعب الفلسطيني، أفرزت أناساً قادرين على التجاوب مع هذه المحنة، فاستنفدوا كل المحاولات الجادة، لنفي هذه الأسباب من حياتهم، لكن الغالب على هؤلاء، المقاومة والتأكيد على الهوية الفلسطينية، مما ألجأهم لسبر أغوار التاريخ، وإحداث نوع من التغني بالحضارة والأعجاد العربية والإسلامية. ولا أعتقد أن شاعراً دافع عن الهوية، مثلما دافع عنها المناصرة في شعره ومقالاته. ومهما يكن، فإن لغة الشعراء كانت غارقة في البحث والتحدي، فاتسمت بالثورة، حتى وإن لم يوجد ما دل عليها، لكنها كانت كذلك، وقد ارتفع شأن الشاعر بارتفاع القيمة الممنوحة من قبل الجمهور لتلك الأحداث الجسيمة. فالأسلوب الشعري واللغة الشعرية والموضوعات المطروحة، واسعة سعة الحدث، عميقة عمق المأساة.

عزالدين المناصرة، شاعر فلسطيني، ولد في بلدة بني نعيم، في جبل الخليل، قرب جبل اليقين، قبالة البحر الميت، في الحادي عشر من نيسان، سنة ست وأربعين وتسعمائة وألف⁽²⁾، في بيئة تهتم بالأدب والشعر الشعبي تحديداً.

(1) عبدالرحمن ياغي، حياة الأدب الفلسطيني الحديث قبل النكبة وبعدها، شركة كاظمة للنشر والتوزيع، الكويت، 1983، ص 13.

(2) عبدالله رضوان، امرؤ القيس الكنعاني، (قراءات في شعر عزالدين المناصرة)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999م، ص 326.

هذه هي البيئة التي خرج من رحمها الشاعر المناصرة، غير أن الدور الذي قام به والده في غرس حب الأرض والوطن لا يوازيه دور؛ فالمناصرة ينسب مهارته في التاريخ الشعبي، وفلسفة المكان إلى والده، ما يبيّن مدى تأثره بالمخزون المستمد من محيطه.

لقد ظهر المناصرة منذ عام 1962، إذ بدأت محاولاته الأولى على صفحات الصحف الفلسطينية، ومجلة الأفق الجديد في القدس الشرقية - وهي المجلة التي تبنّت الحداثة الشعرية في فلسطين والأردن معاً - حين عمل مراسلاً لها في القاهرة بعد مغادرته الخليل، 1964م⁽¹⁾ وهكذا بدأت بواذر الموهبة والنبوغ، تتجلى في شخصيته، حتى قال عنه لاحقاً، الفرنسي كلود روكيه: (المناصرة واحد من الثلاثة الكبار في الشعر الفلسطيني الحديث، وهو الأب الروحي لحركة الحداثة الشعرية في الأردن)⁽²⁾، وقد ترجمت أشعاره إلى ما يقرب من عشرين لغة، وإن كانت تلك الترجمات تقتصر على ترجمة بعض قصائده⁽³⁾. فالترجمة نقطة ينطلق منها الشاعر - أي شاعر - للعالمية. ثم صدرت مختارات من شعره في أربعة كتب مستقلة، بالفرنسية والإنجليزية والهولندية والفارسية⁽⁴⁾.

روى الشاعر المناصرة، عن بداياته الشعرية بطريقة كاتب السيرة، لم لا، وهو الذي خرج من أرضه في ريعان الشباب، لكنه لم ينس أي معلم من تلك المعالم الشاهدة على تاريخه وحضارته، فتغنّى بها كأنها امرأة ماثلة أمامه بكل محاسنها. وقد بدأ نجمه يلمع في القاهرة، حيث تبلورت الملامح الأساسية لنواته الشعرية، وقد كتبت تعليقات نقدية، لعدد من النقاد والصحافيين المصريين، كانت تدل على أن هذا الشاعر - يعني عزالدين المناصرة - سيتربع على عرش حركة الشعر الجديد في الوطن العربي كله⁽⁵⁾.

(1) امرؤ القيس الكنعاني، (قراءة في شعر عزالدين المناصرة)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999م، ص 420 - 421.

(2) عايد عمرو: حوار مع عزالدين المناصرة، موقع مجلة كنعان، www.kanaanonline.org، إصدار مركز إحياء التراث العربي، فلسطين المحتلة، ع 114، 2003م.

(3) زياد أبو لبن، حوارات مع أدباء من الأردن وفلسطين، المؤسسة العربية، بيروت، 1999م، ص 110.

(4) - بالفرنسية، ترجمة: د. محمد موهوب، وسعد الیدن اليعاني، دار سكامبيت، فرنسا، 1997. وبالإنجليزية، منشورات مهرجان الشعر العالمي، ترجمة: د. عيسى بلاطة، 2003. وبالهولندية، ترجمة: كيس نايلاند، منشورات مهرجان الشعر العالمي، 2003. وبالفارسية، ترجمة: د. موسى بيدج، طهران، 1997.

(5) امرؤ القيس، الكنعاني، ص 299.

أما في عام 2003، فيقول كتاب: (دراسات في الأدب الفلسطيني)، الصادر عن جامعة القدس المفتوحة، وهو مؤلف جماعي - ما يلي: (حركة الشعر الحديث في فلسطين، كما تكشف عنها تجربة كل من: محمود درويش، وعزالدين المناصرة - غنية، ومتنوعة، وتستوعب اتجاهات وأشكالاً شعرية متعددة، فهما - أي المناصرة ودرويش - يشكلان حالة شعرية ناضجة ومتطورة باستمرار. وقد ارتقيا بالقصيدة العربية إلى آفاق متقدمة)⁽¹⁾. لقد ركز المناصرة على الزمان بشكل كبير في شعره، يقول: (تعلقت منذ طفولتي بعشق الأمكنة والتفاعل التاريخي، لهذا تسلل التاريخ، في قصيدتي بفطرية، لأن روحي مشبعة بشظايا التاريخ، لقد وجدت حلاً لمشكلتي ورغبتني في تحقيق التوازن بين الحداثة والتاريخ)⁽²⁾، ظهر ذلك بين طيات ديوانه، إذ يقول:

أنا عزالدين المناصرة
سليلُ شجرة كنعان،
قبطانُ سفنِ الزجاجِ المحملة بالحروف،
أسافر من مدن العالم كالطائر
أحمل رموزاً ورسائل
من بني نعيمٍ إلى كرمل الدالية
ولا أشكو،
فالشكوى لغير الخليل، مذلة⁽³⁾

يلاحظ أن المناصرة منذ الوهلة الأولى، يملك تلك النظرة البعيدة الجذور للأصول العربية، فهو يذكر أن سلسلة النسب لديه، تنتهي عند كنعان العربي اللخمي، ويؤكد على خروجه إلى بقاع الأرض من منطقة صغيرة، لا تكاد ترى على خارطة العالم، لكنه يذكرها

(1) مجموعة من المؤلفين: دراسات في الأدب الفلسطيني، منشورات جامعة القدس المفتوحة، فلسطين، 2003، ص182.

(2) أوراق ملتقى عمان الثقافي الخامس، وزارة الثقافة، عمان، 2001، ص567.

(3) عزالدين المناصرة، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط5، 2001م، ص429.

بكل فخر بتسميتها ذاتها: بلدة بني نعيم، فقد: (سحر منذ طفولته بالآثار الكنعانية المحيطة بها من كل جانب)⁽¹⁾، كما أشاد عدد كبير من النقاد بشعر المناصرة ونقده، مثل: إحسان عباس، غالي شكري، محمد صابر عبيد، فيصل القصيري، محمد بودويك، وغيرهم، فكان بذلك رائداً حقيقياً من رواد الحداثة العصرية العربية في النقد مع إدوارد سعيد، وإحسان عباس، وكان رائداً حقيقياً مختلفاً عن محمود درويش وسميح القاسم في الشعر، رغم تجاهل البعض لهذه الحقيقة. لقد تغنى الشعراء بالمكان، إذ يشكل المكان لدى الإنسان قيمة عظمى، فهو أساس من أساسيات الحياة. والمكان مكانان؛ خارجي مفتوح كالطبيعة، فيها الجبل والسهل والبحر والوادي، واعتبر المكان الخارجي وطناً لكل شاعر، فالشاعر لديه حسّان أحدهما شعوري، وآخر لا شعوري، وهو يفوق الإنسان العادي حساسية للأشياء رؤية وتعبيراً، أما المكان الآخر، فهو المكان الداخلي أو المغلق كالبيت والغرفة والسفينة والطائرة وغيرها، بيد أن هذه الأماكن تشكّل خصوصية للشاعر أكثر من المكان المفتوح، لكن الأهمية تتجلى في المكانين بآلية استخدامهما وتوظيفهما من قبل الشاعر، والحقيقة أن الشاعر الذي يولع بالمكان لا بد وأن لديه إحساساً عالياً فيه، حيث تفجرت طاقاته الشعورية منتجة كمّاً من الطاقة الشعرية. وقد كان للمناصرة مع المكان جولات، طور فيها درجة التشخيص والتمثيل، فغدا شاعراً للمكان بآلية التوظيف، فهو يستعمل المكان على أنه ثروة غنية في شعره، يعبر هو نفسه عن هذا بقوله: (كانت الأمكنة وما تزال خلفية للشعر ولتجربتي الشعرية؛ فالأمكنة لا تأتي منفصلة من تجربة حياتية ومعرفية)⁽²⁾ وهو يعدّ الشاعر الإسباني العالمي "فيدريكو غارثيا لوركا" معلمه الأول في الشعر العالمي كذلك، جاك بريفير، وكافا فيس، وغيرهم، إذ بدأ لوركا من غرناطة ووصل إلى هارلم ليعود إلى غرناطة، وكذلك كان امرؤ القيس والمتنبي وطرفة بن العبد⁽³⁾ في ذكرهم للأماكن محفزين له للتغني بها، فإنها حتى وإن درست وتلاشت، تبقى مشتعلة في النصوص الشعرية. جاهد المناصرة لكي يصوغ فكره في الحياة شعراً، ثم حاول أن يصوغ

(1) زياد أبو لبن، حوارات مع أدباء من الأردن وفلسطين، ص 199.

(2) حارس النص الشعري.

(3) المرجع السابق.

فكره في الشعر، نقداً، فحين كتب النقد، وضع فيه كل ما تصبو إليه نفسه من طموحات حول مستقبل الشعر الفلسطيني الحديث، بفكر عربي عام ممتد على مساحة الوطن العربي، وضالع بالجذور حتى كنعان. إن صورة المكان الأولى، هي الصورة النموذجية في تجربة المناصرة الشعرية، يقول ريتشاردز: (إن ذكريات الشاعر تأتية في لحظات الإبداع، منفصلة عن ظروفها الخاصة التي اكتنفها ساعة حدوثها، فالشاعر لا يغير ذكرياته ولكنها تعود إليه فتغيره)⁽¹⁾ ويؤكد المناصرة أن (النواة الأولى تولد متعشرة ضبابية، لكنها تظل طيلة العمر مرافقة للشاعر، يتمحور حولها، يشرحها، ويفسرهما، ويوسعها ويُعيد هيكلتها، فيتجاوز مع الآخرين في العالم، ثم يعود إليها، فكلنا أسرى الطفولة)⁽²⁾.

كان للمناصرة دور الريادة في الحداثة الشعرية العربية، ليس بالمعنى التاريخي، بل بالمعنى الفعلي. كذلك شعرية المكان، إذ لم تكن لديه وسيلة للتعبير عما يخالج صدره من قهر، إلا أن يتنفس شعراً، يذكر في أمكنته العربية قاطبة دون تخصيص، غير أن بذور الأمكنة الفلسطينية لا تلبث أن تنمو خضراء يانعة، تعزز الوحدة وتذكر بالقضية التي أحس بممارتها كل العالم العربي من المحيط إلى الخليج، إذ لم تكن قضية شعب بل كانت قضية أمة بأسرها، وهكذا أخذ الشعراء يوصلون رسائل الأرض للجميع. لم يكن المناصرة أول شاعر تغنى بالأمكنة، لكن ما ميّز مكانه؛ هو العمق الشعري، والجغرافي والتاريخي، والحضاري العربي، الذي لم يقتصر على فلسطين وحدها، فقد عاش في الأمكنة العربية والأوروبية: لبنان، مصر، الأردن، تونس، الجزائر، بلغاريا، ولم يكن مجرد زائر، لذا فقد سارع الأدباء إلى وصفه بشاعر المكان تارة، وبشاعر الكنعنة تارة أخرى، حتى باتت شعرية، ميزة ضاربة الجذور في الأرض والتاريخ. لقد طغت فكرتا المكان والكنعنة على شعرية عنده؛ "حالة شعرية ذات أبعاد مكانية وزمانية"⁽³⁾. ثم إن خلفيات الكنعنة الشعرية، تهدف إلى تشكيل خلفيات - النص - المكانية. إذن فالشاعر يعبر شعرياً عن خلفيات المكان الزمانية بآلية تاريخية استقرائية روحية، لا تاريخية جامدة، فقناعاته ودراساته وأبحاثه

(1) مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني، دار المعارف، القاهرة، ط4، ص299.

(2) حارس النص الشعري.

(3) حارس النص الشعري.

الجادة في علم الإنسان، توازّر شاعريته التي يكرّر فيها رؤاه في الكنعنة، إذ يقول: (فاللغة العربية الكنعانية، هي التي حكمت فلسطين، وقد كان للكنعانيين حضارة راقية وعبادة توحّدت حول (الأيل)، وظل الكنعانيون العرب بقبائلهم المتفرّعة يحكمون دولة كنعانيا العربية المتحدة، حيث لا تناقض مع الأصل (الكريتي) للشعب للفلسطيني، لأنهما اتّحدا في شعب واحد، هو الذي سكن فلسطين، وصدّ الغزاة عنها على مر التاريخ⁽¹⁾، فهو يقطع أن علاقته بالكنعنة بدأت فطرية وظلت شاعرية، وقد تعرف على الكنعنة في لهجة أهلها، وانغرس في وجدانه أن تلك الأرض لها تاريخ مستمر في الثقافة الشعبية للناس رغم إعلانهم رفض الأفكار الوثنية منها. ولا بد أن الشاعر المبدع، الذي يطرح فكرة، يبقى ساعياً لتحقيقها ولو صادفته في الطريق العقبات. لقد انتمى عزالدين المناصرة إلى منظمة التحرير الفلسطينية في الفترة (1964-1994). وعاش حصار بيروت فدائياً مقاوماً، وتحمل النفي والإبعاد من بلد إلى بلد مع أسرته الصغيرة، وزار عدداً من البلدان الأوروبية، شاعراً ومحاضراً، وظلّ مثقفاً عضواً مستقلاً، لذا جعل أعماله تتكلم وتتمدد عبر العالم، (فالروائع في الأعمال الفنية خالدة لا وطن لها، ذلك لأنها إنما تنبع من اللاشعور الجمعي حيث ينبسط التاريخ وتلتقي الأجيال، فإذا غاص الفنان إلى هذه الأعماق، فقد بلغ قلب الإنسانية، وإذا عرض على الناس قبسٌ من هذا النبع العظيم عرفوا أنه منهم ولهم)⁽²⁾. لم يكن المناصرة بالشاعر الوحيد الذي أكثر من شعر المكان، لكن غلب على شاعريته الطابع الشعبي حين استخدم في بعض الأماكن من شعره كلمات ومصطلحات عامية، استخدمها كما يقولها الفلاح والراعي، واستخدم روايات كما سمعها من جدته، وامه، فكتب تاريخاً معاشاً، كما كانت تجربته معاشه، فكان بذلك يواصل بين خبرته وخبرات الآخرين بإحساس عميق، (فخبرات الآخرين بالنسبة له مادة تفاعل لا يمكن أن تصبح ملكه إلا بعد أن تمتزج بخبرته الشخصية وتنصهر معها في كل موحد)⁽³⁾. لم تكن حياة البعد عن الوطن في مسيرة المناصرة بالأمر الهين، فقد حاول

(1) المرجع السابق.

(2) الأسس النفسية للإبداع الفني، ص 204.

(3) عزالدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة الفجالة، ط 4، ص 16.

جاهداً الارتباط بالوطن على البعد المضني، فكان تاريخ الحضارة العربية العريق ملجأً له في الغرب، والثقافة التاريخية ليست مجرد ثقافة معرفية للمرء، بل على الشاعر تحديداً أن يتسلح بها، إذ (إن الشاعر العربي المعاصر إذا أضاف ما لنفسه من ثقافة، وما لذهنه من سعة وإدراك، وما في حياته من تجارب معقدة، وما في هذه اللغة من خصوبة، فلا بد أن ينتج شعراً لا يشبهه شيء من الشعر العربي السابق بخصائصه المتفردة)⁽¹⁾. لذا يمكن اعتبار المناصرة شاعراً متعالياً بكنعانيته، متسامياً عن اللهات خلف الحزبية، والإقليمية الضيقة، شاعر فلسطيني قروي، ابن بلدة فلسطينية، خرج من أعماق الأرض - البحر الميت - البعيدة الغور كالبركان المتفجر، حاملاً إلى العالم جذور الإنسان العربي، الكنعاني، لينشر شذى الوحدة في سماء الكون، ليصبح شاعراً عالمياً، وإن كانت ترجمات أشعاره قليلة.

لن تفي هذه الصفحات القليلة - في التمهيد - عن عالم المناصرة الواسع حقّه، إلا أنه يمكن لهذا المدخل أن يرسم لنا خطوطاً واضحة المعالم عن مدى تأثير المرأة في حياته، بدءاً من جذور التاريخ ووصولاً إلى المحيط الرعوي، فالمتعلقات التاريخية؛ كالأسطورة والتراث الشعبي، والحياة الاجتماعية على بساطتها، التي أظهرت مدى تعلقه بمجده وأمه وعمّاته، عاملان يظهران قدرة المناصرة على امتصاص المخزون الحضاري المتتالي، بموهبة لشاعر واع لحضارته وتاريخه، متفاخر بنسبه وأصوله، مواز بين دور الرجل ودور المرأة، التي يجعلها أصلاً للتاريخ، وامتداداً للحضارة شكّلت المرأة الجدة والمرأة الأم لدى المناصرة - في الواقع - النواة الأساسية لإلهامه الشعري، يقول: (أتذكر قصص جدتي الخرافية، والأغاني الشعبية التي كانت تغنيها أُمّي، وكنت أسمع هذه الأغاني في أعراس القرية، كنت طفلاً خجولاً، ومع هذا كنت أندس بين حلقات النساء، أستمع لأغانيهن وكنّ يطردنني، فأعود، كنت مشدوهاً بتلك الأغاني، وما يزال إيقاعها الموسيقي يرن في مسمعي)⁽²⁾. وكذلك ذكر المناصرة، أسماء عماته الحقيقيات: آمنة وجليلة وفاطمة

(1) نازك الملائكة، سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1933م، ص21.

(2) حارس النص الشعري.

ووظفاء ورحمة، أيضاً، أما الحبيبة فقد وردت في بداياته الشعرية تحمل بعض الملامح التي رافقته في حديثه عن المرأة بوجه عام خلال مسيرته الشعرية الطويلة، ففي أول مخطوط له، بعنوان (أغراض)، عام 1959، تم إحراقه، يقول في قصيدة نثر له عن المرأة:

سأشتري لكِ خاتماً
سأشتري لكِ حريراً من سوق الشُّجَاعِيَّة
سأشتري لكِ قلادة من صدف بيت لحم
سأشتري لكِ فستقاً من الشام
سأشتري لكِ خاتماً مرصعاً بفتات قلبي
تَقْطُفِين الليمونَ عن الشجرِ الشماليِّ
دون أيّ وسيط، صدقيني
ولكن من أين لي كلُّ هذا؟
أنا لم أسافر أية مرة
إذن انتظريني حتى أنمو تدريجياً
كشجرة صَفْصَاف
وإذا لم تصبري
فلتذهبي إلى الجحيم يا حبيبتي (1)

وهذا جزء من قصيدة البدايات الطفولية، وهي على بساطتها تحمل ملامح شعره، فالمكان يأخذ نصيب الأسد فيها، والفكرة فيها تبرهن على وجود محاولات جادة للتغيير، حيث مأساة الوطن بدأت تأخذ مكانها في قلب الشاعر، إذ يرمز للوطن بحبيته التي يطلب منها انتظاره حتى يصبح ذا مال، ويأتيها بكل ما تشتهي، فتجلى الرمزية بوعده أن يدافع عن وطنه لكن على وطنه أن ينتظره حتى يشتد ساعده. وقد وردت في كتابه (حارس النص الشعري)، عدد من الروايات تبين دور المرأة في حياته الشعرية، إذ يقول: (في عام 1966م كتبت قصيدة بعنوان (أدور حول بيت الراهبات)، ونشرها

(1) حارس النص الشعري.

غسان كنفاني في مجلة (فلسطين ملحق المحرر)، في بيروت، ووصلت نسخها إلى القاهرة، فاثارت ضجيجاً مع أنها قصيدة حب، لقد فهمت على أنها تعني طالبة فلسطينية معينة، كنت أشعر بالخجل، كأني ارتكبت عاراً. أما هي، فقد كانت تتأبط عدد المجلة في غاية الفرح، نعم لقد خفق قلبي لها مرات ومرات، ولكنه ظل حباً رومانتيكياً. وفي 1969م، خفق قلبي للحب، كنت قد أحببت قبل ذلك كثيراً لكن هذه المرة، سالت دموعي، كنت قد أحببت أمسية شعرية بدعوة من مدرسة ثانوية للبنات في حي العجوزة في القاهرة، هناك عشقتها من أول كلام، وكان النرجس يملأ قلبي. كتبت عنها أشعار الحرقه، وكانت تقرأ قصائدي وتحفظها، لكن القصائد ظلت حبراً على ورق⁽¹⁾. ثم يذكر (أماندا)، وهي فتاة يونانية مصرية، كان قد تعرّف إلي عائلتها اليونانية، في الإسكندرية فيقول: (كنت في العشرين من عمري، وكانت أماندا بشعرها الطويل في السادسة عشرة من عمرها، تذهب معي إلى البحر، لتدليني على مواطن الجمال فيه، وعندما ودعت أماندا بكيت وبكت حتى اختلط دمعي بدموعها)⁽²⁾، وكتب عنها قصيدته: (لسبب عاطفي إغريقي)، ثم هناك امرأة أخرى يمكن أن تكون امرأة الاسترجاع، إذ برؤيتها تتداعى أمام ناظريه الأمكنة بقدسيته يقول: (عندما رأيته في مطار قلنديا في القدس، قبل سبعة وعشرين عاماً، كهربتني، بل سحقتني، ولم أتم لبلي في القاهرة، وظلت طيلة هذه السنوات تعني لي (القدس)، وكان عندي اسمها (مريام)، وكان شعرها كستنائياً، ولها ابتسامة خجولة ندية)⁽³⁾. ثم يتحدث عن فتيات بلده، الجميلات النشيطات، فيقول: (وتذكرت أن مريم، هي من بنات منطقتي، هي جارتنا في الكرم، أراها تقطف الزيتون وتحصد القمح وتسقي الأغنام وتفلح الأرض وتساهم في قطف عناقيد العنب)⁽⁴⁾، وهذه هي حقيقة المرأة لديه، فهو يذكرها في كل أحوالها حتى في الخرافة والأسطورة، فيقول: "قصيدتي الأولى عن البحر الميت غزل إلى عمود الملح، أعدت فيها قراءة البحر الميت، انطلاقاً من الثقافة الشعبية

(1) حارس النص الشعري.

(2) المرجع السابق.

(3) المرجع السابق.

(4) المرجع السابق.

لأهل قريتي، وهي خاصة جداً لأنها غير مطابقة للثقافة الرسمية المقدسة عن "زوجة لوط"، التي لعنت لأنها التفتت إلى الوراء بعد هزيمة البحر الميت⁽¹⁾. ثم يقول: (في غور الأردن، هناك باتجاه البحر الميت، كنت استحضر امرأة فارعة فاتنة كنخلة الملح أو عمود الملح كنت أراها في أحلامي، كذلك كانت الفتيات اليونانيات في صوفيا، حيث عشت، يشبهن فتيات صبرا وشاتيلا وبرج البراجنة والوحدات والبقعة واليرموك⁽²⁾، وهذا ما يؤكد الرابطة بين المرأة والمكان، وقد وردت هذه في غير مرة في حديثه، إذ يقول عن مدن الأردن مثلاً: "مدينة الزرقاء، كانت دائماً في قلبي خضراء، لقد ظلت تعني لي شعراً مسترسلاً على كتفين من مرمر، لأن فتاة من مدينة الزرقاء، كانت ترسم لي صورتها، وترسلها لي بالبريد، دون أن تذكر اسمها"⁽³⁾. وهكذا كانت المرأة تفجر صورة المدينة الغائبة الحاضرة. وهكذا أيضاً، كان جمال المرأة وجمال المكان صنوين عنده. لذلك تطفئ صفات الطبيعة والمكان على أوصاف المناصرة للمرأة، ويتكرر خطاب المرأة كمدينة أو المدينة كامرأة، ذلك لأن طغيان شاعرية المكان، هو المحرك لرؤيته الشعرية للمرأة. إن تواشج المرأة والمكان عند المناصرة كان تواشجاً حميمياً، يذكر أنه (لا يمكنه أن يسمع باسم نابلس دون أن يكون مرادفاً لقدوى طوقان⁽⁴⁾، وهذه الارتباطات بين المرأة والمكان قدسية، إذ يذكر رواية عن ابن بطوطة (إن في بلدة بني نعيم قبراً رمزياً لفاطمة بنت الحسين في مغارة جبل ياقين)⁽⁵⁾، ليلمح من هذه الرواية قدرة الشاعر على استحضار المرأة، كلما ذكرت المدينة، فهو يشيد ببلدته الصغيرة لكنه يفخر بأن قدسيتها بوجود قبر لامرأة فيها، هي فاطمة بنت الحسين. أما جغرافياً، فقد ذكرت مراراً وتكراراً في ديوانه، وقد انتشر الاسم كثيراً حتى رمز لكل امرأة فلسطينية بل لكل بلدة فلسطينية، والمدهش أن (جغرافيا التراث)، ظلت محدودة، بينما رددت الملايين، قصيدة جغرافيا المناصرة في الوطن العربي

(1) حارس النص الشعري.

(2) المرجع السابق.

(3) المرجع السابق.

(4) المرجع السابق.

(5) المرجع السابق.

كله، خصوصاً بعد أن غناها اللبناني مارسيل خليفة في أول اسطوانة له في حياته الفنية، يقول المناصرة: (بدأ الأمر بقصة حب غنية، ولكنها فاشلة، في بيروت، لطالبة جامعية، ثم تحولت إلى امرأة فلسطينية تاهت في الطريق إلى جنوب لبنان، ف وقعت في مكان من جنود الاحتلال، فقتلوها؛ لأن ثوبها الفلسطيني المطرز فضحها. والآن أقول هل قتل المرأة، كان محاولة مني للانتقام من الحب الفاشل؟، أي قتلة؟⁽¹⁾. نعم، يمكن أن يكون للحب الفاشل أثر في شاعريته، (فحركة التعبير الشعري في قصائده، لا تتم بمعزل عن وعي عاطفي حاد، يدرك متانة العصب الوجداني والروحي، الذي يتكشف عن خيارات أسلوبية فريدة، تحقن رذاذ اللغة الكثيف، والفاعل بطاقة تشكيل تتجسد حيواتها في مرايا الصور)⁽²⁾. لكن قصة المرأة الفلسطينية فهي حادثة حقيقية، جاءت لزيارة ابنها الفدائي في بيروت، شاهدها وسهر معها في دار ابنها، حيث رقصت لأربع ساعات متواصلة، وغنت أغاني فلكلورية حزينة، وهي تشبه قصيدة: كيف رقصت أم علي النصراوية. لكن تبقى جفرا بالنسبة للشاعر والجمهور في الواقع وفي الشعر رمز العشق للأرض والتواصل معها ومع بشرها. أما (حيزية)، فهي الوجه الآخر لجفرا، وهي قصة امرأة مستوحاة من الموروث الجزائري، يقول المناصرة: (إنني عاشق جرب الذبح والمذبحة، هذا ما قلته في حيزية الجزائرية الفلسطينية)⁽³⁾. لقد رسم المناصرة، لوحات رائعة للمرأة حين لوّن الحضارات الماضية بصبغتها، فهو يذكر التراث النسوي على أنه امتداد مساهمة للمرأة في الجمال، إذ يشير إلى عادة بعض نساء الجزائر: (عادة النساء القديمة حين يرسلن شعورهن على أكتافهن في دائرة مغلقة، ثم يأتي الفتيان الذين يرغبون في الزواج، ويدورون حول الدائرة دون رؤية وجوه النساء المختبئة في كثافة شعورهن، لاختيار الزوجة، وما إن يمس شعرها حتى يكون ملزماً بالزواج منها)⁽⁴⁾، فهو يؤكد بهذا استمرار التاريخ، وأنه لا بد من التجادل مع حساسيته لأن الثقافة الشعبية لا تلغى، وإنما تتحول وتتطور. وأخيراً يذكر

(1) حارس النص الشعري.

(2) محمد صابر عبيد، حركة التعبير الشعري، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2005م، ص 9.

(3) حارس النص الشعري.

(4) حارس النص الشعري.

المناصرة تواصل التاريخ والحضارة مع ربط التسمية بالمرأة في مهرجان (أم الغيث)، التي يعتبرها: (ذات أصول وثنية كنعانية - وهو يعني بالوثنية هنا، الشاعرية - وقد كتب عن مهرجان أم الغيث الشعبي - في فلسطين والأردن وسوريا ولبنان، الذي يقام كواقعة شعبية عندما يحتجب المطر -، كتبها بعد كارثة 1967م، حيث كانت تجربة موازية للواقعة الشعبية التي عاشها)⁽¹⁾. ولا بد من الإشارة إلى قصيدته التراجيدية: (كيف رقصت أم علي النصراوية)، التي أنشدها بطريقة احتفالية خاصة عام 1981 في مهرجان الشقيف الشعري في الجامعة الأمريكية في بيروت. كذلك قصيدة: (لألاً.. فاطمة). هنا تنتهي رحلة الشاعر التوظيفية الشعرية مع المرأة، فالتجربة الحياتية رافد مهم جداً من روافد التجربة الشعرية، لكن المهم أن الشاعر ذكر المرأة في شعره بواقعية تامة، مع بعض التحوير، كما في قصة (حيزية)، ومع بعض الابتكارات، كما في (جفرا)، وبهذه الواقعية البعيدة عن الصنعة، تتجلى قدرة المناصرة في التعامل مع المرأة، التي هي حسب رؤيته، إنسان فاعل، لا تقل فاعليتها عن الرجل، سواء أكانت فلسطينية أو أردنية أو سورية أو لبنانية أو مصرية أو جزائرية، فدولة كنعان عنده ممتدة امتداد التاريخ. إن تعامل الشاعر مع المرأة، يعطي فكرة واحدة عنها كونها عاطفة وجسداً، لكن المناصرة سبر التاريخ، ليستخلص رؤيته في المرأة، فكانت المرأة في رؤيته، تاريخاً وحضارة ووطناً. فالمرأة في شعر المناصرة: جسدٌ وروح، وهو لا يكتفي بذلك، بل يقرأ ما وراء الجسد، وما وراء الروح، من أجل حلّ لغز سحر المرأة، لهذا كانت المرأة في شعره، مختلفة عن المرأة في الشعر العربي الحديث كله، دون استثناء، مع وجود بعض الملامح الجزئية المشتركة. إنها امرأة خاصة جداً، متعددة الوجوه، ساحرة، إلهة من آلهة أرض كنعان، وهي أيضاً، واقعية، شهيدة وحارسة للثورة، وناعمة كالرذاذ الربيعي، وكأن المناصرة في محاولة حلّ لغز المرأة، زادها عمقاً وتعقيداً وجمالاً، وبالتالي، جعل اللغز، أكثر شفافية، وأكثر غموضاً، رغم وضوحه الواضح. فالمرأة عند عزالدين المناصرة، تختلف اختلافاً كبيراً عن المرأة عند عمر بن أبي ربيعة، والمرأة عند نزار قباني، لو أجرينا، موازنة بين الشعراء الثلاثة.

(1) المرجع السابق.

الباب الأول

الفصل الأول : المرأة الحقيقية في شعر المناصرة.

الفصل الثاني : المرأة الرمزية في شعر المناصرة:

(جفرا ، مريم ، حيزية)

الفصل الأول

المرأة الحقيقية في شعر المناصرة

تمهيد

لقد واكبت المرأة في فلسطين، مسيرة شقيقتها في الأردن وسورية ولبنان ومصر، بحكم مجاورة الأقطار المذكورة لفلسطين، ولكن وضع المرأة الفلسطينية المميز بعد الانتداب وتزايد الهجرة الصهيونية، ألقى على كاهلها عبئاً جديداً، تمثل في المشاركة في الثورة، وإن كان ذلك بوسائل محدودة في البداية. وقد تأثر وضع المرأة الفلسطينية في المجتمع بعد حدوث نكبة 1948م، وذلك نتيجة للمتغيرات الجديدة في بنية المجتمع العربي الفلسطيني بعد قيام الكيان الصهيوني على الجزء الأكبر من أرض فلسطين، واقتلاع غالبية الشعب الفلسطيني من أرضه وتشريده. ونهضت المرأة الفلسطينية تلي نداء الوطن، وقام الشعراء والأدباء بتحفيزها، والإشادة بدورها على كافة المستويات، فالشعراء؛ كإبراهيم طوقان وفدوى طوقان، وأبي سلمى، وغيرهم كثير، صرحوا بالدور الحقيقي الذي قامت به المرأة الفلسطينية على جميع الأصعدة⁽¹⁾. وبهذه النبرة يحطم الشاعر والمرأة جدار الصمت القاتل والقوقعة المنبوذة للمرأة في الواقع العربي كله، (فالمرأة كانت وما زالت مبعث وحي الشعراء، ومنهل قصائدهم وصورهم، حتى راحوا يصوغون تماثيلها في غزلهم، منحوتة في أضلعهم وأحاسيسهم وأشواقهم ومنسوجة من خيوط تجاربهم معها⁽²⁾). ويعد موضوع المرأة مورداً مهماً في الشعر عامة، لأنها تمثل قيمة اجتماعية لا غنى عنها في الحياة، وهي بالنسبة للشاعر الفلسطيني مورد وموقف، فالإحساس بالمرأة لدى الشاعر الفلسطيني يجسده حبه المعنوي لمواقفها البطولية التي تجلت نتيجة لما حلّ بالوطن قاطبة.

المرأة عند المناصرة، مقدسة قداسة الأرض، فهي ليست مجرد جسد للمتعة، أمّا

(1) محمد شحادة عليان، الجانب الاجتماعي في الشعر الفلسطيني، دار الفكر، عمان، 1987، ص 153-184.

(2) رضا ديب عواضة، المرأة في شعر (عمر بن أبي ربيعة، عمر أبي ريشة، نزار قباني)، شركة رشا برس، 1999، ص 74.

ماهية نظرتة في المرأة؟، وكيف تعامل معها؟، ووظيفها في شعره؟، هذه أسئلة حاولت الإجابة عليها.

لقد تميّز المناصرة بتوظيف المرأة في شعره بشكل لافت، إذ لم تخل قصيدة من قصائده دون إشارة إليها. وقد تعددت دوافع المناصرة في استخلاص صورة المرأة من عدة منابع، إذ هو شاعر فلسطيني، منفي، عانى البعد عن وطنه، حُمِلَ مسؤولية الحياة منذ نعومة أظفاره، تنقل بين عدد كبير من الأماكن العربية والثقافات والعادات والتقاليد، فلا غرو أن يجعل من المرأة مادة لكلماته الشعرية. لأنه أعطاهما القدر الأوفى لجهودها، من خلال مزج دورها في الحياة بماء الحياة التي تُمنح للمرضى، والهلكى، والمتعبين من الضنك. إن المرأة في النص الشعري الفلسطيني الحديث تتخذ أبعاداً مغايرة، لأنها امرأة تعيش تحت الانتداب والاحتلال، فقد ارتبط وجودها، (بالعرض ومفهومه في الأذهان مع ارتباط فكرته بالعمل الوطني، إذ ما معنى انتهاك العدو لعرض أسيرة أو مناضلة عنيدة من ربات الجمال وما أثر ذلك عليها في المجتمع وفي الحياة؟)⁽¹⁾. إن هذه القضية جعلت من المرأة الفلسطينية نموذجاً منفرداً. لقد تعددت أدوار المرأة الفلسطينية بتعدد الصعوبات التي مرت بها - كما الوطن تماماً - لكن الذي أبرز هذا الدور للوجود، هو الشاعر الذي يرى بعينه ويحس في قلبه، معاناة هذه المرأة، التي قتل زوجها وانتهاك عرضها وشرد أبناءها. فدور الأم فاعل حين تشارك أبناءها الهموم الجسام، وتقف إلى جانبهم وقفة الأبطال، لأن الأم الحقيقية في المحنة الفلسطينية تحديداً كان لها دور المشاركة الحقيقية، وهو دور لا يُغفل يقول:

مَرَمَرْتَنِي، آه يَا أُمِّي الْوُعُودُ

وَصَهِيلُ الْخَطْبَاءِ

حَطَّمْتَنِي سَنَةً بَعْدَ سَنَةٍ

لَنْ نَصْلِيَ تَحْتَ قَاعِ الْمُنْدَنَةِ

(1) حسني محمود، شعر المقاومة الفلسطينية (دوره وواقعه في المنفى)، ج3، الوكالة العربية للتوزيع والنشر، عمان، ص40.

قَبْلَ أَنْ تُقْطَعَ هَذِي الْأَسِنَّةُ⁽¹⁾

يزفر الشاعر آهات ومرارات الوعود في العودة للوطن، ونفرت أذنه من أصوات الأبواق الناعقة، فهو يشكو بثه وحزنه لأمه، ثم يحاورها بأنهم لن يتمكنوا من تحرير المثدنة قبل أن توقف مهازل الوعود، ولفظة (نصلي) يجمعها مع نفسه ومع الثوار، فهي تشاركهم أعمالهم، كذلك فإنها تشاركهم أسرارهم ورسائلهم التي يخفونها عن عين الرقيب وهم يتبادلونها، يقول:

هَلْ وَصَلَ الْمَكْتُوبُ لِأُمِّي دُونَ رَقَابَةِ
أُمِّي هَلْ تَصِلُ رَسَائِلُهَا بَعْدُ هَبْوَ النُّجْمِ
وَبَعْدَ هُبُوبِ الرِّيحِ الشَّرْقِيَّةِ⁽²⁾

يتساءل الشاعر عن وصول الرسائل لأمه التي تقوم بإخفائها عن عين العدو، لتحفظ عنه الضرر والمكروه، فالمرأة عنده تفاعل مع الحدث ولا تقف مكتوفة الأيدي. وهي (في مستوى ضخامة المهمات الملقاة على عاتقها، فهي مسلحة بالنضج، والقدرة على الممارسة، فهي التاريخ الخصب والتراث الحضاري الممتد)⁽³⁾، فها هو ينشر همومه على صدر الأم، فيقول:

تَبْدَأُ الْحَرْبُ أَوْ تَنْتَهِي
سَتَظْلِمُنِ أُمِّي الَّتِي أَرْضَعْتَنِي حَلِيبَ الشَّقَاءِ
وَنَبْقَى نَطْخَطِخْ، نَبْقَى هُنَا فُقَرَاءُ⁽⁴⁾

فهو يقرّ بقدرهما معاً؛ أم وابنها، وهذا شعور صادق من شاعر رضع حليب الوفاء، من أم مناضلة ذقت ويلات الدمار والتشرد والضياع. ويتابع إعجاباً بالأم، التي ضربت بثباتها الجبلي أروع أمثلة الفداء، بل الأسرة المستقرة التي شتتها العدو الغاصب

(1) الأعمال الشعرية، ص 59.

(2) المرجع السابق، ص 308.

(3) أمينة العدوان، المرأة في الأدب الأردني، الدراسات (المهرجان السنوي الثالث لرابطة الكتاب الأردنيين، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين)، عمان، 1980، ص 80-82.

(4) الأعمال الشعرية، ص 411.

بقوله:

ولهذا أقسم، بالطير الأخضر في صدري
بأبي في البستان، يُقَصِّصُ أغصانَ الأشجار
وبأمي، تَنسِجُ أشواقاً للغائب عن قاع الدار
أقسم يا غالية العينين ويا طاهرة الدقات.

لن يفلت قلبي، لن يفلت قلبي
حتى لو صيرت رماداً مرمياً في آخر عمري⁽¹⁾

فالوفاء يتجلى بحفظ الود، الذي رضعه من الأم التي تغرب عنها بنوها، فبقيت تنسج شوقاً لهم، واستخدام الفعل المضارع مع الشوق المعنوي (تنسج أشواقاً)، دليل على العرفان بجميل الأم، المجاهدة، المكافحة، والصابرة في ذات الوقت، لذا يقسم الشاعر بعينها، وبجها الخالص، أنه لن يجعل قلبه المليء بجها أن يذهب بعيداً حتى لو احترق فبات رماداً. أما الجدة، فهي أصل لفروع ثابتة بثبات شجر السنديان، وأصيلة، أصالة الحضارات، وقد ذكر المناصرة أن جدته فاطمة وعماته؛ (آمنة وجيلية وفاطمة ووظفاء ورحمة، أيضاً)، كن ذوات دور هام في إثراء شعره، فلم يقل دورهن عن دور الأم، يقول عن دور الجدة:

عند باب القدس، ماتت جدتي
وهي تحكي لشجيرات العنب
عن زمان سوف يأتي
وعلى خديها شامات الغضب⁽²⁾

فقداسة الدور المعطى للجدة، أنها ماتت وهي تحكي، وتروي التاريخ كما شاهده وعاشته وترعرعت في ثنايا أحداثه، وهكذا قامت الجدة بدور فاعل لا يغفل بقص التاريخ على أنبائها وهي تحملهم مسؤولية الدفاع عن الوطن الغالي. وقد وردت المرأة في صورة تشخيصية للبحر، لا للزوجة، يقول فيها: (يتمدد البحر مازحاً إلى أسرة

(1) المرجع السابق، ص 411.

(2) الأعمال الشعرية، ص 36.

زوجاتنا)، وهو بهذا التشخيص يعطي قيمة للمكان خاصة (البحر الميت) - القريب من بلدته:

نغارُ من مزاجه الصُّعب:
(يا بحرُ يا ميّت
يا بحرُ يا ثَقيل)
نقرأ المراثي ونكظمُ خوفنا
نحنُ المفلّومين بالحقْدِ على قاتليه⁽¹⁾

أما الابنة، فلم ترد إلا في قصيدة واحدة، قيلت بالطريقة الشعبية (اللهجة اللبنانية المحكية)، يقول:

حَكَمَ الزَّمان
لكن هواكِن شرع
وما بقدرع منبري إفتي
حَكَمَ الزَّمان وترع
صبرتي متل بنتي
آه لو كنتي⁽²⁾

فالشاعر يهوى المرأة، وهوى ابنة الوطن مشروع، والحقيقة أن هذا الهوى الوطني، لا يملك الشاعر إلا أن يتمناه هوىً شرعياً، فالبنت في الوطن كابته، وليت كل بنات الوطن بنات له، وبهذا الإطار يأتي على لفظة البنت، فيمكن موازنة هذه الأمنية بأمنية الشرعية لدخول وطنه والخروج منه بحرية دون عوائق الاحتلال. أما العمة، فإن الشاعر ذكرها مرتين عنواناً لقصيدتين الأولى: 'عمتي آمنة'، والثانية 'دار عمتي جليلة'، لكنه أعطى العمة دور المرأة الفلسطينية الحقيقية التي تحافظ على التاريخ والحضارة ببساطة الفلاحة يقول الشاعر:

(1) المرجع السابق، ص758.

(2) الأعمال الشعرية، ص891.

عمّتي أمنة
أشعلت موقد النار بالغار، والرّوث،
والطاقة الكامنة
شمّرت رِدْنَهَا، كي تُجهز فصل الربيع
في الصباحات أبقارها سارحة
في التلال المحيطة بالقلب، أو في البقيع⁽¹⁾

ذكر المناصرة مرة أخرى العمة دون إشارة لها في النص، لكن تضمنها العنوان،
يقول في قصيدة بعنوان "دار عمّتي جليلة":

وفي ليلة من دم، حدث الاختطاف
جليلة بنت الكروم وأخت الرجال
خُطفت، وهي في هودج،
كان خاطفها تُبعاً
من تبابعة الاحتلال
أقام لها عرسها الدُموي، والقَمها فُسْتُقاً من ذهب
ولكنّها،
هَيّات موتَ جلادها،
حين حاول لمس قُطوف العنب⁽²⁾

الهدف الأساسي من ذكر العمة هنا، ذكر قصص حقيقية بألية سردية شعرية
ممتعة، لإحقاق وإبراز دور المرأة التي تموت، دون أن ينال منها العدو ولو شعرة واحدة،
ليكشف عن إحساسه بالعمة، التي خُطفت وإن كان خطفها يمثل خطف الوطن، ولذلك
هبت تدافع عنه. كذلك أورد المناصرة (بنات العم)، ليؤكد على حقيقة العلاقة بين أبناء
العشيرة العربية والوطنية الواحدة، كما يشير إلى الوحدة التاريخية والحضارية العربية
الممتدة يقول:

(1) الأعمال الشعرية، ص 693.

(2) المرجع السابق، ص 690.

هُنَّ بَنَاتُ عَمِّي أَمَازِيفِيَّاتٍ
حَمَلْنَ التُّفَّاحَ فِي أَطْبَاقِ السَّمَاوَاتِ السَّبْعِ
هُنَّ بَنَاتُ عَمِّي النُّوبِيَّاتِ
يَتَنَاثَرُ التُّرْجِسُ فِي أَنْحَائِهِنَّ الدِّمَوِيَّةُ
هُنَّ بَنَاتُ عَمِّي صَحْرَاوِيَّاتِ
يُرْعَبْنَ الْوَاحَاتِ وَالرَّمْلَ وَالسُّيُوفَ وَالْأَغَانِي
هُنَّ بَنَاتُ عَمِّي خَلِيجِيَّاتِ
فِي قَاعِ بَحْرِ اللُّؤْلُؤِ، يَصْدُرْنَ قَلَائِدَ الثُّعْبِ
هُنَّ بَنَاتُ عَمِّي مُؤَابِيَّاتِ ⁽¹⁾

وهكذا جسّد الوحدة العربية منذ الأزل عن طريق المرأة. وأخيراً، فإن المناصرة يرى في المرأة أمّاً وجدةً وأختاً وابنة عمّة وابنة عم شقيقة لروحه، فهو يكرمها ويعطيها منزلة التكريم في شعرة حين يخاطبها بشقيقة روحه فيقول:

شَقِيقَةُ رُوحِي

أَرِيحِي

أَرِيحِي

وَجُوعِي

عَلَى وَجَعِ الْإِخْتِرَاقِ

كَيْ أَوْضَحَ مَاذَا جَرَى فِي السِّيَاقِ:

بَعْدَ عِشْرِينَ حَوْلًا مِنَ الدَّمْعِ

قَابَلْتُهَا صُدْفَةً فِي الرُّقَاقِ. ⁽²⁾

وكان للمرأة الحبيبة، حضور فاعل في شعر المناصرة، الذي يرى أن الحب، يساهم في ولادة القصيدة، وإذا كان قد عبّر عن الحب، فإنه جعله مقترناً بأبعاد وطنية وحضارية. وهكذا لم يصرّح المناصرة عن أي حب لافت في حياته، والواضح أن الهم الوطني يصبح

(1) الأعمال الشعرية، ص 785.

(2) المرجع السابق، ص 829.

حباً يملأ قلب الإنسان، فلا يعود للحب - بمفهومه المعروف بين الشعراء، حيز يذكر. ولقد صنفت أمينة العدوان، المناصرة، في مقال لها عن الأدب المعاصر، ضمن تيار، التزم بتصوير مضامين واقعية واجتماعية، كانت قضيته الأساسية متمثلة بنكبة الثمانية وأربعين، حيث وصفت قصائده بالابتعاد عن الذاتية، والرومانسية، والاكتفاء بالبكاء على الوطن، مع التركيز على الرموز الجزئية حيث استخدم المرأة في أغلب إنتاجه كرموز للوطن المفقود⁽¹⁾. يظهر في استخدامات المناصرة المتعدد للشعر في المرأة، موازاته لقيمتها العملية أكثر من قيمتها المعنوية، وهذا ما يعطي قيمة أكبر للعمل الشعري في المرأة، فالقيمة أزلية، سواء أكانت امرأة حقيقية، أم امرأة تاريخية، أم رمزية، أم تراثية، فهي بكل الأحوال موجودة، في عالم الماديات والمحسوسات، وهذا لم يمنع المناصرة أبداً، من إبراز القيم المعنوية عند المرأة، التي تحمل صفات معنوية، ودلالات كثيرة، أكثر من الصفات الحسية. ذكر المناصرة قصة حقيقية صورَ فيها المرأة، وذلك في نصه: (كيف رقصت أم علي النصراوية)؛ تلك التي قال عنها إنها رقصت أربع ساعات متوالية، حتى أبكت حشد الشباب الذي بدأ يصفق وانتهى بالبكاء، تلك المرأة التي عبرت الحدود لتتواصل مع أبنائها، التي ما أنجبت سوى أحدهم، لكن حين طلبوا إليها الغناء الشعبي الفلسطيني أخذت تغني، وترقص ثم اشتدت وطأة الرقص لديها، حتى أصبحت دون وعي تذكر قصصاً في المواصل، مما أحيى في داخل كل واحد من الحضور المنفيين، هالة من الحزن الدفين، يقول المناصرة في هذه الحادثة الحقيقية في قصيدة (كيف رقصت أم علي النصراوية)، التي استخدم فيها تقنيات السينما:

غالباً ما يشدُّهم الوجدُ، حين تُكوِّنُ صَوْتُ الرنين
العميقِ العتيقِ، الذي في الجذور
رجعُ صَوْتُكَ مِثْلُ الأغاني العتيقةِ مِثْلُ نَبِيذِ التُّلالِ
غالباً ما تُكوِّنُ، مِثْلَ المطَّاريدِ، عندَ أعالي الجبال
يَجِيئُونَ مِثْلَ الرِّحِيلِ، ولكنَّهم يفرحون قليلاً،

(1) المرأة في الأدب الأردني، ص 1.

قَلِيلًا، قَلِيلًا... وَيَشْتَدُّ رَقْصُكَ،
لَا تَفْتَحِي الْجِرْحَ أَوْ تُغْلِقِيهِ
ثُمَّ يَشْتَدُّ رَقْصُكَ يَبْكُونَ، لَكُنْهُمْ فِي الْمَسَاءِ،
يُنَادُونَ: هَيْه يَا عَلِي
لَيْش مَتَغَنِّينَا
عِنْدَمَا نَنَحْنِي، سَوْفَ تَبْكِينَنَا فِي النُّصُوصِ
أَه، يَشْتَدُّ رَقْصُكَ دُونَ الْإِجَابَةِ يَنْغُلُ قَلْبُكَ
بَيْنَ مَرْجِ الْكَلَامِ ⁽¹⁾

ويستمر الشاعر في تصوير المشهد، تصويراً سينمائياً، بأسلوب مشوّق، إذ يقول:
عِنْدَمَا يَنَحْنِي جِذْعُنَا مِثْلُ دَالِيَةِ فِي الْخَلِيلِ
سَوْفَ تَبْكِينَنَا بِالْكَلَامِ الْجَلِيلِ
ثُمَّ نَادَيْتَ: هَيْه يَا عَلِي
لَيْش مَتَغَنِّينَا ⁽²⁾

فالغناء الذي أبكى الرجال؛ الذين تأثروا كثيراً بما غنّته أم علي، لم يخلّص الشاعر
من ذكر كنعان الذي جعله محوراً مهماً من محاور نصوصه الشعرية، لأنه أصل في
التضحية الوطنية، والبناء الحضاري. إذ يقول:
كِنْعَانُ الْعَرِيسِ، حَنَوُهُ بِالْدُمَا
لَيْش يَمَ عَلِي مَا تَحْنِينَا:
حَبِيبِي مَسَجَّى أَمَامِي
صَوْتُهُ فَضْةٌ وَلَهُ طَلْعَةٌ مِثْلُ بَدْرِ التَّمَامِ ⁽³⁾

إذن فهذه المرأة تقص قصة حقيقية، ربما كانت قصة ابنها أو زوجها أو قريبها أو
ابن بلدتها، فهو عريس استشهد ليلة عرسه، حيث جرت العادات أن يحنّي العريس في

(1) الأعمال الشعرية، ص 391.

(2) المرجع السابق، ص 391.

(3) الأعمال الشعرية، ص 73.

هذه الليلة السعيدة، لكن لم يتم الحناء لعريس بل تم لشهيد فهو مسجى أماها، يكلمها برنين أصيل. لقد استطاع المناصرة أن ينقل صورة وقعت له حقيقة أثناء مُقامه في لبنان، فهذه المرأة قد روت ما شاهدته وعاشته، وهذه الحادثة تكررت كثيراً فيما بعد، فكثيراً ما حدث أن يستشهد العريس ليلة زفافه. وأخيراً يقول:

حَبَسْنَا الدَّمْعَ وَقَلْنَا: يَجِيءُ الزَّمَانُ الْجَمِيلُ
وَتَبْقَيْنَ يَا أُمَّ سَعْدٍ، وَتَبْقَيْنَ يَا نَجْمَةً فِي الضَّبَابِ
تُظَلِّلْنَ مَغْرُوزَةً فِي تَرَابِ النُّجُوعِ⁽¹⁾

هكذا أتى المناصرة على عدد من النساء، اللواتي كان لهنّ الأثر الكبير في حياته، بدءاً من أمه التي أرضعته حليب الحب، وعمّاته الطيبات الأصيلات، وزوجته التي أهتمته الصمود في بلاد الغربة. أما الأسماء العديدة للنساء القليلة الورد في شعر المناصرة، فإنما تشكل نوعاً من المصادفة الاسمية، فمن هذه الأسماء: رباب، وسوزان، وفروتا، وأماندا، وبثينة، وفيروز، ودادا. يقول:

قَائِلًا لِرَبَابٍ
قَابِلِيْنِي الْخَمِيْسُ، قَابِلِيْنِي الْخَمِيْسُ⁽²⁾

ورباب هنا اسم لا أكثر، يحمل دلالة الواقع الشبابي المعيش في الغربة، حيث يتركز الحب على ابنة الوطن، يرى الرجل فيها كل امرأة قريبة منه وتخصّه:

سُوزَانُ الْبِيضَاءِ
مِثْلُ حَصَى الشَّاطِئِ
عَيْنَاهَا زُرْقَاءُ
كَالْبَحْرِ الدَّافِئِ⁽³⁾

هنا استخدم الشاعر الاسم، ليدلّ على صفة للمرأة الجميلة ليتذكر جمال المكان، ببحره الأبيض (المتوسط)، وبزرقته، التي أعطاها صفة الدفء، وهو دَفء معنوي يشتاقه البعيد عن وطنه. وهي معادل موضوعي لدليّة.

(1) المرجع السابق، ص 267.

(2) الأعمال الشعرية، ص 391.

(3) المرجع السابق، ص 293.

فروتا طفلة تنمو
كما أنمو مع الأيام
لنَبني عُسْنَا الأَخْضَرُ (1)

أما فروتا، فهي اسم لطائر جميل، أعطاه للمرأة التي يسترجعها من ذاكرة الطفولة، إذ كان يتمنى أن يكبرا معاً ويبنيا عش الزوجية، على أساس من الراحة والطمأنينة الوطنية الهادئة. ثم يقول:

ناديْتُها أماندا بشعرها الطويل (2)

وأماندا بشعرها الطويل مطلع أغنية لمغني تشيلي، فكتور جارا، فالشاعر يستحضر ثقافته ليدلل على جمال المرأة، دون أن تكون له أبعاداً لوصف الجمال الحسي، ثم ينتقل إلى الجمال الروحي، فيقول:

ماذا ينفعني إن كان القبر، قبرَ بثينة في صحراء الروح (3)

هنا دلالة عظيمة للمخزون الموروث، والمحفوظ في الذاكرة من قصة حب لشاعر عربي قديم مات ومحبوبته منذ أمد، أعطى الشاعر ذاكرة استرجاعية ليستحضر الحب الروحي، فجعل قبر المحبوبة في صحراء الروح العطشى للحب أصلاً، وإن كان مدفوناً. ثم يقول:

لا تندهي فيروزُ
إنَّ الليل في هذي الفصول يطولُ
يصبحُ كالردي (4)

وفيزوز فتاة الواقع، ويمكن أن تكون (فيزوز) الفنانة الشهيرة، التي غنّت للفصول الأربعة، فالشاعر يستحضرها ويجاوزها، إذ أن طول الفصول مع محنة النفي، تجعل الفصل أطول من السنة، حتى يصبح سكيناً على الحلق جارحاً. ثم يذكر (دادا) فيقول:

(1) الأعمال الشعرية، ص 183.

(2) الأعمال الشعرية، ص 87.

(3) المرجع السابق، ص 219.

(4) المرجع السابق، ص 192.

رأيتُك في الحُلُم،
مَنْ أنتِ دادا، التي هَجَرْتَنِي إلى الرقصِ في الغابِ،
عاريةً،
نهدُها يَزَارُ⁽¹⁾

إن الشاعر من خلال دلالة الاسم (دادا)، الدال على مرحلة الطفولة الأولى، ثم هجرة المحبوبة عارية إلى الغابة، ثم الإشارة إلى بلوغ هذه الفتاة بدلالة، (نهدُها يزار). هذه الأسماء الكثيرة غير مكررة، إلا ما كان منها قصيدة كاملة مثل (فروتا طائر أخضر)، و(دادا ترقص على ضفة النهر)، لكن هناك أسماء للمرأة جاءت مع (مريم) وهي (دليلة) الغزية لشمشون⁽²⁾ و(حلولة زيدان) و(سارا)، يقول الشاعر:

ثم أوزع ثونين لكل امرأة كنعانية
مريم، ثم دليلة، تتلوها حلولة زيدان
وأخصك يا سارا، بقناديل الرياحان
لأسباب الجهوية

أهديك قطوف مديح من شوقٍ وتباريح⁽³⁾

لقد كانت الأسماء، تحمل دلالات ذات ارتباط بالواقع المعاش، مثل فيروز وسوزان، وهناك أسماء يمكن أن تحمل إشارات تراثية، مثل رباب وبثينة، أما دادا وفروتا، فهي أسماء تحمل دلالات أكثر امتداداً، لأنها أسماء ذات أبعاد مدينة وحضارية. وإذا كان الشاعر قد صادف عدداً كبيراً من النساء أثناء تنقله في البلدان الكثيرة، فإنه لم يعمد في كثير من الأحيان إلى الوصف الحسي للمرأة، وإنما لجأ إلى أن يجعلها مشاركة له في همه وقضيته، بغض النظر عن هوية المرأة وانتمائها. لقد تجلت المرأة في شعر المناصرة من

(1) الأعمال الشعرية، ص 251.

(2) مقابلة مع المناصرة، سبت 2005/11/26م.

(3) الأعمال الشعرية، ص 738: هذا ما يؤكد أن (الكنعنة) في شعر المناصرة، ليست مجرد أسماء فلسطينية، كما رأى أحد النقاد، بل هي تجليات عميقة للحضارة الكنعانية ذاتها: (كانت النساء الكنعانيات، يجملن رموشهن، بلونين) وهذه واقعة تاريخية، كما يقول المناصرة نفسه، و(سارا)، هي - الشهيدة: سارا المناصرة، الفتاة التي استشهدت في الانتفاضة الأولى. أما - حلولة زيدان، فقد استشهدت في مدحة دير ياسين، عام 1948.

خلال البيئة التي ترعرع فيها - كما مر - فالمرأة جسدت لديه حياته التي نشأ فيها، وظل
وفياً لعظمة المرأة التي جسدت لديه واقعاً أكبر بتنقله إلى أكثر من بلد ومروره وإقامته في
أكثر من مدينة. كما تناول المناصرة الجمال المعنوي على قلته، فالخجل صفة محبة للمرأة
والحياء والوقار، حتى القدسية أعطاها المناصرة للمرأة يقول:

(مَرَّتْ كَفَاها فَوْقَ ضَفَائِرِها فِي خَجَلٍ سَرِيٍّ)⁽¹⁾

وهذه الحركات الأنثوية أكثر ما تلفت الشاعر صاحب الحساسية المتدفقة والدقة
في التعبير، إذ يعبر عنها بالخفر وتغزل بجمالها، إذ يقول:

(غَمَازَةٌ فِي الْخَدِّ وَالْخَفَرِ الْجَمِيلِ)⁽²⁾

وهذه الجمالية التي تمزج بين الجمال المادي بوصف الغماز، والجمال المعنوي في
الحياء، لتبنى عن لوحة فنية لامرأة ذات جمال لشدة حياؤها. ثم يعمم دور النساء كلهن، إذ
يقول:

(النِّسَاءُ الْوَقُورَاتُ، النِّسَاءُ الْقَدِيسَاتُ،

النِّسَاءُ الْمَلِيئَاتُ بِالْخَضُوعِ الْجَلِيلِ فِي الصَّبَاحَاتِ)⁽³⁾

هكذا استخدم المناصرة صور الجمال المعنوي مع المرأة، والتي ترمز في الكثير
الكثير في حديثه عنها بالوطن. لقد استطاع المناصرة أن يجعل من المرأة، فكرة ذات قيمة
عملية في الشعر الوطني، فإذا جسدت المرأة بجسدها، وزيتها فكرة الوطن الجميل بطبيعته
الغناء بمختلف ألوانها الخلافة وأشكالها البديعة، فقد رأى المناصرة أن المظهر الخارجي
للمرأة فطرة وطبيعة، لا يمكن إغفالها، لذا لم ينس ذكر مظاهر الزينة التي تتحلى بها المرأة
في الوطن فيقول:

(1) الأعمال الشعرية، ص 112.

(2) المرجع السابق، ص 619.

(3) المرجع السابق، ص 781.

(لِخَوَاتِمِهَا الْأَنْتِيكََا)

لِصَلِيبِكِ، لِخَوَاشِي النَّهْرِ

لِلْخَرَزَةِ الزَّرْقَاءِ⁽¹⁾

فالخواتم الأنتيكا والصليب من مظاهر الزينة وفي التراث الخرزة الزرقاء، جزء من الخرافة توضع لرد العين والحسد. كذلك استخدم المناصرة القلادة والسلسال والكعب يقول:

(فِي صَدْرِهَا قِلَادَةٌ مِنْ عَاجِ)⁽²⁾

(سِلْسَالُ صُدْرِيكَ رَوْعَنِي)⁽³⁾

(يَا ذَاتَ الْكَعْبِ الْأَسْوَدَ...) (4)

فالوطن يحمل في طياته كل هذا الجمال والروعة والإبداع وكذلك المرأة، لذا فقد رفع المناصرة من شأنها إذ جسدها بالوطن، الذي يدفع أبناءه لحمايته بعد أن ترعرعوا في حضنه الدافئ. وهو بذلك يعزز ويكمل دور الرجل الذي لم يتوان للحظة في الدفاع عن تاريخه وحضارته ومستقبله، إذ كما يقال: (حماية الأرض، كحماية العرض). هذه اللمسات البسيطة التي دغمها المناصرة ضمن حديثه عن المرأة لا تحمل عدم تطرقه إلى جسد المرأة، أنه غير مدرك لقيمة الجمال بل على العكس، فقد وفق المناصرة في الوصف الحسي والمعنوي للمرأة وأبرز دورها هي ذاتها وبنفسها، في إظهار زيتها على سبيل التعمق في عالمها الداخلي، الواقعي، بدلالة التركيز على البيئة الشعبية، التي عاشها وهذا الاستخدام ذو قيمة في التعايش، ويظهر قدرة فائقة على الاسترجاع.

(1) الأعمال الشعرية، ص 490.

(2) المرجع السابق، ص 221.

(3) المرجع السابق، ص 94.

(4) المرجع السابق، ص 333.

الفصل الثاني

المرأة الرمز عند المناصرة

ليس عجباً أن يركز المناصرة، الشاعر الفلسطيني، - الذي عانى النفي والبعد والإبعاد - على استخدام الرمز في ما يقرره من حقائق واقعية، لامست وجدانه، ففجرت ملكاته الشعرية، إلا أن دوران الشاعر في دائرة المرأة - وهو ليس بشاعر للمرأة - يثير حفيظة التمرکز حول رمز ما، مع ما لا يخفى من أهمية الدور الذي تثيره المرأة في حياة الرجل عامة والشاعر خاصة. الرمز هو (الدلالة على ما وراء المعنى الظاهري، مع اعتبار المعنى الظاهر مقصوداً أيضاً، وهو من الوسائل الفنية المهمة في الشعر، إذ يعتمد الشاعر إلى الإيحاء والتلميح، بدلاً من اللجوء إلى المباشرة والتصريح)⁽¹⁾. وهو عادة ما يتيح لنا التأمل بما وراء النص، وقد اعتمد الشعراء على الرمز هروباً من التصريح بالحقائق في ظروف صعبة، أو ربما لقضية نفسية أو شخصية. أما المناصرة، فقد اعتمد شعره بشكل كبير على الرمز، خاصة في الحديث عن المرأة، إذ جاء استخدامه للمرأة الرمز أكثر ملاءمة مع الشعر الوطني، والهدف المنشود، والرسالة التي يريد أن يوصلها لجماهيره العربية، وحتى العالمية، فالرمز يساعد الشاعر على إعادة خلق أفكاره وعواطفه، وتقديمها بقلب التحوير، ثم التنوير، إذ يحوّر المعنى بإبعاده عن الذهن ثم يأتي بقرائن ليثبتته من جديد، تلك القرائن التي تنور له الوصول للمرموز له، فيتجلى المعنى في الذهن بأفضل ما يكون. لقد اتخذت المناصرة من المرأة وسيلة لتحقيق أهداف بعيدة عن العلاقة الطبيعية فجعلها بديلاً عن الوطن، وأسقط عليها عواطفه ومشاعره، فالمرأة عنده محملة بدلالات إشارية، ورمزية، تبرز الإيحاءات الوطنية، والتاريخية، والحضارية، فالمناصرة ابن قضية، يريد أن يجعل المرأة أداة فنية يستطيع من خلالها أن يعبر عن رؤيته، ومعاناته لفقده وطنه، فهو

(1) صالح أبو إصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة (منذ عام 1948 حتى 1975 دراسة نقدية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979م، ص 109: لم يتطرق هذا الكتاب لشعر المناصرة، رغم صدور أربع مجموعات شعرية له، حتى عام 1975.

يحدث (التصاقاً بين المرأة والوطن والحضارة الفلسطينية حيث يقيم جدلية متناغمة بينهما)⁽¹⁾. يقول:

سَاعَاتُكَ كَثِيراً يَا أُمِّي.... بِيْرُوتُ مَفَاةٍ.
سَاعَاتُكَ كَثِيراً يَا أُمِّي، قَالَ الزُّعْتَرُ:
تَرْمِيْنَ حَبِيْبَكَ فِي الْبَحْرِ الْأَسْوَدِ وَالْمِيْتِ وَالْأَحْمَرِ.
ثُمَّ تَقُولِيْنَ: اسْبَحْ فِي الْبَحْرِ الْأَسْوَدِ وَالْمِيْتِ وَتَمَخَّثِرْ
سَاعَاتُكَ كَثِيراً يَا أُمِّي⁽²⁾.

استخدم الشاعر المجاز في قوله؛ (قال الزعتر)، لكن يمكن للأرض أن تخاطب أهلها وعشاقها في عرف الشعراء. لذلك لا يمكن لأُم أن ترمي ابنها في البحر لكن المدينة، هي التي دفعت بأبنائها للموت. ثم لا يلبث الشاعر في موضع آخر، يؤكد رؤيته تجاه المرأة الأُم، حين يأتي بالأب كرمز للحضارة التي دخلت المدينة، ويرمز للحضارة بالأب، وللوطن بالأُم، ثم يحدث مداخله بين الرمزين بآلية سردية تؤدي للمزاوجة بين الأب والأُم، ثم يقلب مفهوم الاندماج حين يدخل هو لينظر من ثقب الباب وهو بهذه المداخله الغريبة يجعل من نفسه رمزاً لبعض أبناء الوطن الذين لا يملكون بُعد نظر تجاه أعداء المنفى. ثم هو يقول في قصيدته الثرية الشهيرة: (مذكرات البحر الميت، 1969):

لأَبِي شَارِبٌ أَسْوَدٌ تَعَشَّقُهُ النِّسَاءُ
لِذَا سَقَطَتْ أُمِّي تَحْتَ قَدَمَيْهِ مِنْ أَوَّلِ الْأَغْنِيَةِ
كَنْتُ أَنْظُرُ إِلَيْهِمَا لَيْلَةَ الْعُرْسِ مِنْ ثُقْبِ الْبَابِ
حِينَ فَقَدَتِ أُمِّي عَفَافَهَا لِأَوَّلِ مَرَّةٍ⁽³⁾

ثم يعطي المناصرة بعداً حزيناً للأُم التي يرمز لها بالوطن بمأساته المتجدرة إذ يقول:

(1) هاشم مناعي، القضايا القومية في شعر المرأة الفلسطينية، ص 183.

(2) الأعمال الشعرية، ص 324.

(3) الأعمال الشعرية، ص 210.

تَفُكُ أُمِّي ضَفَائِرَهَا مِثْلَ كُلِّ الْكِنَعَانِيَّاتِ

فِي أَوَّلِ إِبْرِيلِ

تَلْبَسُ ثَوْبَهَا الرَّمَادِيَّ فِي الثَّانِي مِنْ تَشْرِينِ الثَّانِي

وَمُنْتَصَفِ أَيَّارَ

تَبْحَثُ هَذِهِ الْأَيَّامُ عَنْ لَوْنٍ أَشَدَّ حِلَكَةً

لِلشَّهْرِ الَّذِي يَلِيهِ ⁽¹⁾

ففي الربيع يتزين الوطن، لكن وطن المناصرة يستعد للحداد في ذكرى احتلاله في منتصف أيار، ومن ثم في حزيران، تلك التواريخ الممزوجة بالألم والضيق، على ضياع تلك الأم وجمالها الرباني في ربيعها. ثم يقول:

رَسُولٌ أَنَا وَأَنْتِ جِئْتِ مَطْوِيَّةً

لَكُنْكِ أُمِّي، أُمِّي

مَهْمَا تَعَاقَبْتَ عَوَامِلُ التَّعْرِيةِ ⁽²⁾

فالأرض قد احتلت، وبدأ الأبناء ينظرون إلى عوامل التغيير التي قام بها العدو المحتل، فهل يتغير شيء عن كون الوطن وطناً أو كون الأم أمّاً، لا؛ فالحقيقة لا تخفيها عوامل التعرية. والوطن يبقى وطناً لأنه مغروس في الوجدان يقول:

كَانَ عُرْسٌ بِقَانَا الْجَلِيلِ، وَفَاطِمَةُ الْآنَ،

تَفْتَحُ بَابَ التَّطَوُّعِ:

حَنَّاؤُهَا وَخَلَاخِيلُهَا وَالْعُطُورُ

وَتُقْسِمُ أَنْ لَا تَكُونَ نَوُومَ الضُّحَى

إِنَّهَا تُقْسِمُ الْآنَ أَنْ يَفْرَحَ الشَّجَرُ السُّمَهْرِيُّ،

وفاطمة الآن قصت جدائلها،

أَقْسَمَتْ أَنْ تَكُونَ

نَجْمَةً لِلصَّحَارِيِّ وَبُوصْلَةً لِلتَّائِهِينَ ⁽³⁾

(1) المرجع السابق، ص 209.

(2) المرجع السابق، ص 514.

(3) الأعمال الشعرية، ص 366.

لقد أعتبر الدكتور سمير استيتية، أن فاطمة هنا، هي (فاطمة امرئ القيس لا غيرها؛ لأنها الموصوفة، بأنها نؤوم الضحى في معلقة امرئ القيس)⁽¹⁾، غير أنه ليس من البعيد استخدام المناصرة للتناص في هذا المقام، ففاطمة جدة المناصرة الحقيقية، وهي إن كانت فاطمة امرئ القيس، فإنها هنا رمز لتاريخ المرأة العربية، التي دفعت الرجل بقوة، للدفاع عن حقه وعدم التسليم بضياعه. فالتاريخ الفلسطيني الذي يحمل في طياته (المجدولة) آلام شعب، ومعاناة أمة، يعيش على أمل أن يتوافد عبر تاريخه متطوعون، يكونون نجوماً للصحراء، وبوصلة للتائهين. أخيراً استخدم المناصرة الصور الرمزية للمرأة عندما جعلها معادلاً للمدينة، وقد احتلت بيروت مكاناً أساسياً في شعره، ولها صورة مختلفة عن الشعراء العرب في شعره، فهو يرسمها (مدينة المتناقضات)، أي (تتوافد فيها الأضداد)، كما قال في إحدى قصائده، إذ صرّح المناصرة بحبها وجعلها أنثى يتحدث إليها فيقول:

مُهْرَةٌ سَمَحَةٌ لَا تُصَدُّ الْحَبِيبُ
 وَلَهَا قُبْلَةٌ الدَّوَيَانُ،
 احْتِرَاقُ الْفَرَّاشَةِ وَسَطُ اللَّهَيْبِ
 وَلَهَا بَسْمَةُ الْأَقْحُوَانِ،
 لَهَا عَضَّةٌ مِثْلَ ذَيْبٍ
 وَلَهَا حِينَ تَسْهَرُ صَوْتُ حَنُونٍ
 كَانَ ذَلِكَ فِي لَيْلِ بَيْرُوتَ قَبْلَ الرَّحِيلِ⁽²⁾

ولذلك صور الشاعر المرأة على أنها رمز لمدينة عريقة كبيروت، والتعبيرات الشعرية الجذابة، توصف بها أجمل فتاة، فالبسمة، والعضة، والاحتراق الذي وسط اللهيب، والصوت الشجي، كل ذلك موجود لدى أكثر من واحدة ارتادت ليالي بيروت قبل الرحيل، إذ تركت انطباعات المدينة أعذب ذكرى حتى اسمها (بيروت) فيه أنوثة. ثم لا يلبث أن يجسد بيروت في امرأة حين يقول:

(1) سمير استيتية، منازل الرؤية (منهج تكاملي في قراءة النص)، دار وائل للنشر، 2003م، ص 293.

(2) الأعمال الشعرية، ص 834.

إِنَّهُمْ يَزْرَعُونَ الْجَرَادَ، وَبَيْرُوتُ لَيْسَتْ لَنَا،
إِنَّهَا لِلْجُنُودِ يَهْزُونَ أَرْدَافَهَا
لِلوَزِيرِ الْمُفَوَّضِ يَعْقِدُ مُؤْتَمَرًا صُحُفِيًّا
يُرَدِّدُ مَا عَلَّمُوهُ،
وَتَلْتَقِطُ السَيِّدَاتُ الرُّدُودَ
مَعًا يَا حَبِيبَةَ قَلْبِي،
نُظِّلُ،

وإن وَضَعُوا النَّارَ بَيْنِي وَبَيْنَكَ،
نَبْقَى مَعًا

تَزْرَعِينَ الْقَنَايِلَ ضِدَّ الرَّدَاءِ
نَحْنُ نُقَاتِلُ ضِدَّ الْحُدُودِ (1)

كانت بيروت متجسدة لدى المناصرة بجسد امرأة يهز الجنود أردافها، وتتضامن معها النساء من بنات جنسها، ويبقى الشاعر يحبها، حتى ولو أبعد عنها، ذلك أنهم جميعاً يقاتلون ضد الحدود بين الدول العربية التي تمثل جسداً واحداً. لقد تعامل الشعراء المحدثون مع المدينة والرمز بشكل لافت، وقد قامت الدراسات العديدة لبيان حقيقة الفلسفة الرمزية، خاصة حين يرمز لها بالمرأة، فقد شكلت المدينة من الناحية النفسية حقيقة تعامل الشاعر مع المرأة، كما العكس في ذلك تماماً. لم يكن استخدام المناصرة للرمز عبثاً، ولا من باب الجماليات الشعرية، والمحسنات اللفظية، إنما كان ذا دلالات نفسية، ورؤية بعدية الغور، فهو شاعر كنعاني، يعطي المرأة رمز الوطن، ويعطي الوطن رمز المرأة بفلسفة يخططها، ليؤكد مسيرته التاريخية للأجيال اللاحقة، فهو يصرّ على الرمز التراثي، والرمز الحضاري، والرمز الديني، وغيره، لتصبح دلالة المرأة واضحة للناظر فهي ترمز لديه لكل ما يرفع الشأن، ويعلي المقام فيسمو بها عن الرمز المألوف للمرأة، والذي يحمل دلالة الحب والحنان والرأفة والرحمة، وهو إن لم يغفل هذه المعاني التي باتت لصيقة بها،

(1) الأعمال الشعرية، ص 315.

فقد أضاف في شعره كونها طاقة ربانية، ممتدة امتداد الحضارة، ضالعة ضلوع التاريخ. لقد جعل المناصرة من المرأة رمزاً لكل وطني مقدس، مع تركيز واضح على رمزيته، ففي ديوانه امرأة مركزية، تمحورت أفكاره الاجتماعية والسياسية، والثقافية الكثيرة حولها، يمكن حصرها بأسماء ثلاث، هُنَّ: جفرا ومريم وحيزية.

أولاً: جفرا

قيل في معنى جفرا: (الشيء إذا اتسع، أو البئر الواسع، العميق، أو الأرض المستديرة الواسعة)⁽¹⁾. كذلك، فالجفرا (لون متطور من أغاني الدبكة التي كانت تؤدي لدى بعض القبائل العربية فقد ورد في كتاب سيرة بني هلال أن أفراد القبيلة التي كانوا يشتركون في أداء الرقصات الشعبية مرافقة ذلك ببعض الأغاني التي عرف منها الجفرا وظريف الطول)⁽²⁾. وجفرا هي المجموعة الشعرية الخامسة للمناصرة، حسب ورودها في أعماله الشعرية، جاء بمعانٍ متجددة متجاوزة معنى اللفظة؛ أي الفتاة الصغيرة السن⁽³⁾. لقد استمد المناصرة (جفرا) الاسم من الموروث الشعبي، حيث كان يحفظ أغنية (جفرا وياها الربع) منذ صغره، وقد استخدم هذه اللفظة الشعبية في قصيدته (غزال زراعي)⁽⁴⁾ عام 1962م، قبل أن يعود لها في 1975م، لينظم الديوان باسم الجفرا، حيث يعتبر المناصرة ذا (علاقة شخصية مع جفرا)⁽⁵⁾، حين قام بهواياته البحثية عن أصول الجفرا التي كان (يحفظها، طفلاً)⁽⁶⁾، حتى اكتشف بنفسه عام 1982م، المؤلف الأصلي للأغنية الشعبية، وهو أحمد عزيز علي حسن، من أهالي قرية كويكات - عكا، التقاه الشاعر المناصرة في مخيم عين الحلوة، وذكر له أنه هو أول من ألف كتاباً عن الجفرا، وكان عمره 25 سنة، إذ ذكر أنه رآها في المنام، فنظم فيها شعراً⁽⁷⁾. تابع المناصرة محاوراته مع جماعة من أهل قرية (أحمد عزيز)، ذكروا له أنه كان متزوجاً بامرأة وطلقها في نفس العام الذي تزوجها فيه؛ فندم على ذلك وصار (يغني للجفرا، يعني مرته القديمة)⁽⁸⁾، وكان

(1) امرؤ القيس الكنعاني، ص 390.

(2) عزالدين المناصرة: الجفرا والمحاورات، دار الكرمل، عمان، ص 13.

(3) حارس النص الشعري.

(4) حسام التميمي: تجليات جفرا في شعر عزالدين المناصرة، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، مجلد 15، 2001م.

(5) حارس النص الشعري.

(6) المرجع السابق.

(7) انظر: الجفرا والمحاورات، ص 25.

(8) الجفرا والمحاورات، ص 28.

أول ما غنى:

جَفْرًا وَيَا هَـ الرَّيِّعَ
رَيْتَ كَ ثُقْبِرِينَ
قَدَعَسِي عَالِي قَبْرِ
تَطْلُعُ مِيرْمِيَّة (1)

إذن ف (جفرا، هي عشق الشاعر الأبدى، الذي دفع له عمره عذابات لا تنتهي يقول: (رأيتها شخصياً في حارة حريك، في بيروت، بل أنا الوحيد الذي يعرفها ولا يعرفها)⁽²⁾. فهي الأرض، وهي الحبيبة، وهي الثورة وهي الطلقة وهي الزمن المر، لذلك كتب المناصرة قصائد (جفرا) في الستينيات وطورها في السبعينيات، يقول المناصرة: جَفْرًا الْوَطْنَ الْمَسْبِي، الزَّهْرَةَ وَالطَّلْقَةَ وَالْعَاصِفَةَ الْحَمْرَاءَ⁽³⁾

وهذه أول الطريق في استخدام المناصرة لدلالة الرمز في جفرا، فهي وطن، لكنه مسبي، وهي الطلقة، والعاصفة الحمراء، رغم أنها زهرة. ثم يقترب الشاعر من جفرا المرأة، عن طريق الادعاء بأنها تتبعه مثل ظله، لكن هذا الاتباع هو اتباع الحنو على هذا الجريح، يقول:

كَانَ ظَلِّي جَرِيحاً، وَجَفْرًا ثَلَاثِي، رُغْمَ أَنِّي وَحِيدٌ، وَجَفْرًا
ثُرَاوُدُ دَانُوبِكُمْ، تَشْتَهِي أَنْ تَرَى بَارِقاً فِي جِبَالِ الْخَلِيلِ⁽⁴⁾

إنها قيمة عالية، لا يملكها الشاعر لإنسان، فهي لديه تقابل شيئاً غير عادي شبيه بالأسطورة التي تتجاوز كل الماديات، وتبلغ عنده درجة القدسية. فلفظة (ظلي جريح) دلالة على المجاز والرمزية، ولكنه زج (جفرا) وهي تلاحقه، عسى أن ترى بارقة أمل في الخليل، وطريقاً كدانوب الآخرين. ثم يستفيد من تعاطف جفرا معه، فيبثها قهر المنفى،

(1) المرجع السابق، ص 28.

(2) حارس النص الشعري.

(3) الأعمال الشعرية، ص 377.

(4) الأعمال الشعرية، ص 387.

فيقول:

الْمَنْفَى خَشَبٌ وَمَسَامِيرُ
الْمَنْفَى يَا جَفْرًا قَبْرٌ مَفْتُوحٌ يَنْغَلُ فِيهِ الدُّودُ
الْمَنْفَى يَا جَفْرًا، تَوْقِيفٌ وَحُدُودُ
الْمَنْفَى، كَلْبٌ مَسْعُورٌ⁽¹⁾

إن استحضار المنفى، يعطي المنفيين مسؤولية إبقاء جفرا في عيونهم، وخيالاتهم حتى الموت؛ إذ أن المنفى يغرّر ويأخذ المرء إلى عالم المدينة، فينسى المرء تلك القرية البعيدة النائية رغم خضرتها، فيعطي المناصرة صورة قبيحة، منفرة للمنفى، فهو خشب ومسامير؛ بل هو قبر ينغل فيه الدود. فهو يخاطبها بصوت حزين مليء بأنين التجربة. ثم يحاول الشاعر أن يطوّر في دلالات جفرا، ويوسع من قدراتها وطاقاتها، فيقول:

قَالَتْ جَفْرًا: الْقَلْبُ يَرِفُ، الْعَيْنُ تُرِفُ، الْمَوْتُ أَرَاهُ
النَّبْعُ أَرَاهُ شَدِيدَ الْحَمْرَةِ

قال الشيخ الطاعن: هذا جسدي فخذوه
- آه آه... آه آه⁽²⁾

رأى الشاعر هنا أن يجعل من جفرا متنبئة، تنبأت بالمذبحة، بدلالة؛ تقديم الشيخ الطاعن جسده قرباناً، ثم يجاريها الشاعر في نبوءتها، فينبهها أن لا تفتش الصحراء، وأن لا تعترف بالظلم، فتنسى مفتاح الدار، فتغرب، فتصبح مثل المقهورين، فيقول:

يَا جَفْرًا لَا تَفْتَرِشِي الرَّمْلَ الْأَصْفَرَ، لَا تَعْتَرِفِي بِالْذُّجُورِ
لَا تَنْسِي مِفْتَاحَ الدَّارِ الْمَقْهُورِ
هَلْ يَقَعُ الْمَقْهُورُ عَلَى الْمَقْهُورِ⁽³⁾

ثم يستخدم الغموض، حين يجعل من جملة في جفرا جملاً متناثرة، فتارة يتغزل بجمالها، وتارة يخاطبها بكونها أسطورة، وتارة يلتفت في الضمير، ليصنع حواراً مع

(1) المرجع السابق، ص 382.

(2) المرجع السابق، ص 398 - 399.

(3) الأعمال الشعرية، ص 407 - 408.

شخصية تقع خارج الحوار، يظهر هذا الغموض (من طول التجربة الشعرية، خاصة في القصائد الطويلة ذات البنى الدرامية، فتستعمل ألواناً متعددة من التعبير من حوار إلى تيار وعي، ومونتاج، وإيرادات أسطورية ودينية)⁽¹⁾، نلمح هذا في قول المناصرة:

تهدل شعرك فوق الجبين، ارتميت
تبوسين دالية في سماء الخليل
أقول لجفرا حلمت بأنك قافلة من سراب
ستكتشفين بأن القبور تنثور
وأن السماء التي لا تراها القبور
ستبقى تراهم على قمة الروح خلف السطور⁽²⁾

ثم لا يلبث المناصرة أن يثبت قدرة جفرا، التي يراها قوة دافعة للنصر، إذ يفتح صفحة من الرؤيا للنصر، لكن بسؤال استنكاري كيف يكون النصر؟، إذ يعطي صورة لجفرا، ثم يتساءل، فيقول:

جفراً بالشعر المسترسل والمنثور على الكتفين
صعدت فوق الحلبة
قالت: هل كانت لهم الغلبة؟⁽³⁾

يوازي بين المرأة الجفرا وبين الأرض الوطن، حيث يقيم موازنة بين الجفرا الفلسطينية والمدنية التي باتت تحاصره فبقوله:

وراءك جفرا وكرميل،
قد يعشق الصخر والزلزلة
فقلت له: ودخان المصانع في الأفق،
طوق من الوهم، أم رعدة الانفجار؟⁽⁴⁾

(1) الحركة الشعرية في فلسطين، ص 360.

(2) الأعمال الشعرية، ص 408.

(3) الأعمال الشعرية، ص 413.

(4) المرجع السابق، ص 598.

لذا فهو يسترجع الماضي المتمثل بجغرافيا الطبيعة النضرة، ويقيم علاقة بين الماضي والحاضر المتمثل بالمدينة، التي فيها دخان وانفجار، ثم: (يبحر في شعره نحو واقعية، حياتية، يومية، تجمع بين التاريخ، والجغرافيا، بين المكان والزمان، إنه يرجع للذاكرة التاريخية التي كتب سطرها الأول في المكان الفلسطيني جدّه (كنعان)، ويطوف بالملتقى بين الجبال والوديان، والسهول والمراعي والقرى والمدن الكنعانية، ولا يغفل لحظة عن مغازلة عطاء البيئة الرعوية بأشجارها وأحجارها ومياهها)⁽¹⁾ فيقول:

لي حبيبٌ وحيدٌ، هو الآن يُصغي لدقات قلبي،
الا فاتركوني لنزف الدّما كالمطر.

راكباً فرساً سرجها ذهبٌ، وحوافرها فضّة من جبال السماح
يَقطعُ المَرَجَ قَبْلَ انشقاقِ الصُّبْحِ،
لِيُنشِدَ: لَابُدَّ مِنْ أَرْضِ جَفْرَا، وَإِنْ طَالَ هَذَا السُّفْرُ⁽²⁾

هكذا يربط المناصرة بين الواقع والخيال، ويمجّد معنى الحب والتضحية للوطن، ليرسم صورة التماهي بين الوطن والحبيبة، وليقرّب دلالة الرمز (جفرا) للوطن. ثم يقيم علاقة بينه وبين صخرة لتشكل له هزة عنيفة من قوانين العلوم، التي يمكن أن تغير مجرى الكون حتى فكرة دوران الأرض، بهدف تعزيز الوجود الطبيعي لجفرا الكرمل التي بدأ منها يقول:

ولكنّه صامتاً ظلّ ثمّ أشار إلى صخرة،
كي أغازلها أولاً، ثمّ أحضنّها ثانياً،
وأقبلها ثالثاً، رابعاً، خامساً،
وأعاندها سادساً
وأصالحها سابعاً
وأمسّد أضلاعها ثامناً

(1) يوسف موسى رزقة: (مقاربة أسلوبية لشعر المناصرة)، مجلة الجامعة الإسلامية، المجلد العاشر، العدد الثاني، قطاع غزة، 2002م، ص 335 - 336.

(2) الأعمال الشعرية، ص 401.

ثم أقرأ ميزانها تاسعاً
ثم أهدي دمي لعصافيرها عاشراً.
تجيئك لينة كالعجينة بين يديك،
فتفركها بالرياحين والتين والبرتقال الحزين
وتقرأ شعراً لصخرتها والجسور
فقمت: اتكأت على القلب أعصره كالخمر
أشاحت، وقالت: أما زلت تهذي،
بأن التراب يدور⁽¹⁾

لقد استند المناصرة في الرمزية هنا على الأرض، بدلالة عطف الكرمل على جفرا، فالمعطوف يكون من جنس المعطوف عليه، فقد ذكر الكرمل، ثم أقام حواراً بينه وبين جفرا، حتى يبين مدى عشقه لها واقترابها منه، لكن الحوار هنا كان للصخرة التي (أنشأ علاقة حميمة متدرجة معها، والتدرج ينشئ إيقاعاً متدرجاً، فالمغازلة أولاً من أجل إقامة جسر العلاقة، وهي الاستجابة التي إذا حدثت ضمها إلى صدره، ثم حركة (ضم) أشد مع تكرارها بالقبلة الثالثة والرابعة والخامسة، ثم المد والجزر بالعلاقة، المعاندة والمصالحة، فيتحول الدم ذو العنفوان إلى فاكهة تأكلها العصافير، ثم يتحول الراوي المسكون بأحلامه وحبه، وإذا حبه كأنه ضرب من الهذيان، من شدة عنفوانه)⁽²⁾. ثم يقول:

جفرا شاهدة، جفرا تعشقني دون شروط مسبقية
يا هذا النهر الفتان
جفرا... صمت من ذهب رنان
جفرا... فاكهة في الصدر، صهيل في الثغر،
وأجراس كلام
جفرا... هربوا حين وقعت كنجم مهزوم

(1) الأعمال الشعرية، ص 598 - 599.

(2) منازل الرؤية، ص 299 - 300.

هاتي المنديلَ وغطيني لأنام⁽¹⁾

هذه جفرا، المرأة الفلسطينية، التي تحقق للشاعر قيمة عاطفية، تعشقه دون شروط مسبقة، وهي التي نجمع الصمت إلى الصوت، والصورة إلى الحركة، فالشاعر يجعلها صمتاً من ذهب ويصفه بالرئان، ثم هي صورة للفاكهة، وهي حركة مثيرة، (صهيل في الثغر)، وهي (أجراس من الكلام)، وهذه المتناقضات، تجمعها امرأة كالجفرا، ويجمعها وطن كفلسطين، والشاعر هو الثورة، فما إن يسقط كنجم مهزوم، يطلب من جفرا أن تغطيه لينام نومته الأبدية. وأخيراً تبدو الجفرا الخاصة بالمناصرة في الاستخدام التراثي تتطور، ليعلن عندها نهايته في القبر المحفور هناك في الأعالي، وفي أحضان جفرتة وهي وطن من الصفصاف والكرمل، ومن الأقاح، فيقول:

ولتكن حُفرتي في الأعالي،

التي كان رُهبانها يتعبون من السرد،

حيث المدى،

ساكناً، وأنا قد تعبْتُ من السرد،

يا جُفرتي

فلتكن حُفرتي، قُربهم،

قرب دُرّاقة،

أو صنّوبرة،

عند صفصافة الكرم،

سلسلة من روايات أُمي

تطلّ على مرجة من اقحاح

هكذا دُندُنتُ في قلمسان،

واشتاق منها الوشاح

هكذا دُندُنتُ ليلة الافتتاح⁽²⁾

(1) الأعمال الشعرية، ص 410.

(2) الأعمال الشعرية، ص 820.

يصرّ المناصرة على صورة جفرا الوطن الأم، التي ربت أجيال الرهبان، ليرتلوا ترانيم الصلاة على أمواتهم، مطالباً إياها أن تمنحه قبراً بين ضلوعها، هناك بالقرب منهم حيث الدراق، والصنوبر، أو الصفصاف، ثم يواكب الرمز والحقيقة، حين يوازي بين ترانيم الرهبان، وسلسلة الروايات من أمه، حين كانت تطل على مروج الأقاح، ثم يذكر غربته في تلمسان، ليسترجع اللحظات الماضية، فقد ذكر اشتياقه للوشاح، ولم يذكر أهو وشاح أمه، أم وشاح جفرا، أم وشاح الوطن، مما يسيّجه من كروم وأقاح، لكنه يعود إلى وعيه القريب، الذي يؤكد أنه كان يدندن يوم الافتتاح بما يخفف وطأة الغربة، حيث كان هناك في تلمسان. ثم يقول:

قالوا ذاك زمانُ الذَّبَح، فلا تَكْثُرْني
عصفورَ بين أصابعنا المشقوقة
يطعمُ أطفالَ القرية... لا تهتمي
يا جفرا النبع ويا جفرا القمح
ويا جفرا الطيِّون ويا جفرا
الزيتون، السَّريس، الصَّفصاف
قالت: إني من هذا اليوم أخاف
البحرَ جميلَ يا جفرا
حزُّكَ من لهبٍ شفاف
قالت إني من هذا اليوم أخاف⁽¹⁾

أعطى المناصرة لجفرا حقاً بعرض الماضي الذي رآته، كما أعطاه حق استشراف المستقبل الذي ينظره معها وآلاف الأطفال، فهو يجعلها تنتقل (عبر الأزمنة الفلسطينية العربية المتحركة في الماضي الديناميكي وليس الماضي الساكن، لأنه يوغل في التاريخ كأنه يقرأ صفحة المستقبل، وتحولات جفرا تؤكد ذلك عبر الزمن وعبر تشكيلات جوهرها المتنوعة)⁽²⁾. لقد جعل المناصرة (جفرا) قوة خارقة تتحرك مستحدثة ومصنعة بيده هو

(1) الأعمال الشعرية، ص 398.

(2) امرؤ القيس الكنعاني، ص 166.

دون غيره، كأسطورة يومية، عاشت في الماضي، وتتحرك في الحاضر وتستشرف المستقبل. لقد جسد المناصرة حاجة الشعب، بل حاجة الأمة بأسرها لامرأة كجفرا، فهي المرأة القديمة الجديدة تلك التي تصل ما انفصم من الزمن فتحافظ على حقد المتقدمين والمتأخرين، حقد المقهورين للأجيال المقبلة، لذا يقول في إحدى قصائده الثرية:

لا يهْمَنِي يا جفرا
إذا كان قلبُك من أرجوانٍ صور
أو كان قلبُك من زجاجِ الخليلِ الملون
أو كان قلبُك قرميذاً في اللاذقية
أو ربماً لا في زجاجةٍ وادي الأنباط
سوفَ تقولين يوماً... يا جفرا:
لكَ المجدُ يا امرأَ القيسِ الكنعاني⁽¹⁾

إن تكرار توجيه الخطاب إلى جفرا بألوية حزينة، تفتح قريحة الشاعر للاسترجاع، فالصور التي يقدمها عن جفرا واقعية وخيالية، هي صورة المرأة التي يحتاجها الرجل الفلسطيني، يقول الناقد التونسي، الطيب بن رجب: (جفرا، هذه المرأة التي نحتاجها، لتغذي فينا الإصرار على قهر الظلم، وليس غريباً أنها امرأة، فنحن نحتاج لامرأة تعيش ألف سنة، أن تكون أنثى، فهي كانت آلهة للخصب، شخصية دافئة وأليفة، فرغم أنه داسها تيار العصر، إلا أنها ما تزال تقاتل وتنضح أنوثة وإنسانية، تبعث فينا التفاؤل بأن الظلم زائل)⁽²⁾، يقول فيها:

ومن منكمُ سيصدّقُ: جفرا تطوفُ شوارعَ صوفيا
نعم، إن جفرا تزورُ المحبَّ إذا ما أراد،
ولو أنها تقطعُ البحرَ والرَّمْلَ، تغترفُ
الانتظار، وتنتظرُ المهزلة
على مرفأ البحر، عندَ المطارات، عندَ الجَمَارِكِ،

(1) الأعمال الشعرية، ص 436.

(2) امرؤ القيس الكنعاني، ص 238.

عندَ حدودِ الممالك... (1)

لقد فرضت جغرافيا نفسها في نص المناصرة، ودخلت عوالم متعددة من الفضاءات الرحبة، وتفاعلت في مستويات لغوية متفاوتة، لتدير عجالات الحوار بين الأنا والآخر، بين فلسطين والعالم، بين الأمس واليوم بصورة نضرة أعطت وما تزال خلوداً للمرأة وللوطن. إذ يرمي برأسه المثلث من إرهاب الحياة وصعوبات التشريد والتعذيب في المنفى، فيقول في قصيدة نثرية:

كانوا يا جفرا يجرونني نحو قبو التعذيب الثوري
غرغَرَ الدَّمُ في فمي
الصوصُ يعدُّونَ حقائبهمُ باتجاه أمريكا
والله لقد غرغَرَ الدَّمُ يا جفرا في فمي
من أرادَ منكم أن يفرقَ في التفاصيل،
فليقرأ حادثة بوشكين (2)

يلجأ لبث الحرق المتشكلة من دخان الواقع الذي يحياه، فيقول:
قدَّمي اليُسرى، أصابَتْها شظيَّة في الحرب
يدي اليُسرى، تَزحَلقتْ عل ثلج الصَّابون
عيني اليسرى، أزعَجَها لصوصُ القبيلةِ
أما قلبي المجروحُ الذي (يُكسِّرُ) في العُزلةِ
فتلك عواملُ التعريةِ يا جفرا
عواملُ التعرية (3).

الرمز لدى المناصرة أيضاً مستمد من تاريخه العريق، فقد (استحضر زرقاء اليمامة

(1) يوسف رزقة: مجلة الجامعة الإسلامية، المجلد العاشر، العدد الثاني، 2002م، ص340. (استشهد الكاتب بهذه

الآيات من ديوان المناصرة، طبعة دار العودة، ص501).

(2) الأعمال الشعرية، ص438.

(3) الأعمال الشعرية، ص440.

الفتاة العربية المشهورة التي كانت تبصر الأشياء من أميال كثيرة، استحضر شخصيتها، وجعلها رمزاً لمن كان يرى الوقائع العظيمة، والويلات الكثيرة التي تحمل بالامة، فيخبرهم بها ليأخذوا حذرهم، حتى لا يأخذهم الأعداء على حين غرة، ثم سماها جفرا الكنعانية⁽¹⁾ يقول في قصيدته (زرقاء اليمامة، 1966):

لَكِنْ يَا جَفْرَا الْكَنْعَانِيَّةُ
قُلْتُ لَنَا إِنْ الْأَشْجَارَ تَسِيرُ عَلَى الطَّرِيقَاتِ
كَجَيْشٍ مُحْتَشِدٍ تَحْتَ الْأَمْطَارِ
أَقْرَاهُ سَطْرًا سَطْرًا رُغْمَ التَّمْوِيهِ
لَكِنْ يَا زَرْقَاءَ الْعَيْنَيْنِ وَيَا نَجْمَةَ عَثَمَتِنَا الْحَمْرَاءِ
كُنَّا نَلْهَثُ فِي صَحْرَاءِ التِّيهِ
كِتَامَى مُنْكَسِرِينَ عَلَى مَائِدَةِ الْأَعْمَامِ⁽²⁾.

هنا الرمز رمز تناصي تاريخي، إذ جفرا رمز للمرأة الفلسطينية، والشاعر يبرز دورها في أحلك الظروف، حين تحذر من الأعداء. تمثل جفرا في شعر المناصرة حالة شعرية خاصة، والدليل على ذلك أن الشاعر كررها كثيراً في شعره، فعندما يستدعيها ثم يقيم معها حواراً حول ما يعانيه في الغربة السوداء، حول المخبر الذي كان يلاحقه كظله، يوضح كم هي في خياله، أو حتى كم هي تسكنه فيقول في قصيدة نثرية:

انْتَقِمُ مِنْهُ يَا جَفْرَا بِقَلْبِي
وَأَنَا اسْتَطِيعُ أَكْثَرَ مِنْ ذَلِكَ
يَمُرُّ فِي مَطَاعِمِ الْغَرِيبَةِ مَقْهُورًا مِثْلِي
هَلْ تُصَدِّقِينَ يَا جَفْرَا أَنَّ الْأَرْضَ تَدُورُ
أَشْفَقُ أَحْيَانًا عَلَيْهِ فِي سَرِّي فِي آخِرِ هَذَا اللَّيْلِ
لَأَنَّهُ غَرِيبٌ مِثْلِي
لَكِنَّ الْمُخْبِرَ، لَا يَدْرِكُ غُرْبَتَهُ فِي السُّوقِ⁽³⁾

(1) منازل الرؤية، ص 292.

(2) المرجع السابق، ص 292.

(3) سمير ستيتية: منازل الرؤية، ص 441.

لقد وظف المناصرة في شعره (رموزاً فلكورية، ورموزاً تاريخية، ورموزاً أسطورية، ورموزاً دينية، ورموزاً تعبيرية، وقد ركز على بعض الرموز وكررها في قصائده كثيراً من تكرارها وأبرز هذه الرموز (جفرا) الذي يتكرر أكثر من سبعين مرة في قصائده⁽¹⁾. وقد ركز على إبداعات الجفرا التي هي من إبداعه، ليوازي بين واقع أسود من الظلم والغربة، وخيال واسع من الأمل والتفاؤل. لقد حاول المناصرة استدعاء (جفرا) دائماً، فقد جعل منها كل رمز من الرموز السابقة الذكر، مع بقائها في عينة فتاة الريف الجميلة السمراء الملوحة الوجه التي يحرص على إيراد محاورتها في غير مرة دون أن يملّ التكرار، أو تبعد النص عن مراد الشاعر، فيقول:

لماذا بدأ قلبي بالرفيف أيتها الجرسونة
- لأنني أشبه جفرا التي في أريحا أيها الفتى
- اذكر سمرتك الحنطية يا جفرا
إن مررت بأعالي الدير فوشوشية
ولا تغازلني عين السلطان... حتى نعود⁽²⁾

لم يستطع المناصرة أن يترك مكاناً يخلو من استرجاع الحالة التي عاشها، رامزاً فيها بجفرا، حتى باتت الجفرا علماً لأنثى غير عادية، وقد استمدتها من التراث الشعبي، لكنه طورها إلى أن جعل منها أسطورة تعيش الواقع، وتتفاعل معه بكل أحداثه، ووقائعه، فأصبحت الجفرا، عشقاً، وحباً، ووطناً، وملاذاً، صديقاً، وقريباً، حين جسدت معاني الوفاء والولاء، فحضرت في كل مكان وزمان، فصناعة المناصرة لجفرا لم تكن صناعة عادية فقد استخرجها من طبقات التاريخ، والتراث، وجعلها تمثالاً لامرأة غير عادية، أسطورية، لكنها تتنفس هواء الشاعر وتعيش معه فلا تفارقه حتى في نومه. فجفرا رمزٌ مستمد من التراث يحاول أن يجمع فيها كل ما يريده من الوطنية الفلسطينية على نطاقها العام في العربية الكنعانية. كانت جفرا، مجرد اسم في الأغاني الشعبية، فأقام لها المناصرة، كياناً سردياً مستقلاً، هو من اختراع خياله.

(1) عبدالفتاح النجار، حركة الشعر في الأردن (من 79 - 92)، مطبعة البهجة، إربد، 1998م، ص 349.

(2) الأعمال الشعرية، ص 442.

قراءة في قصيدة جفرا.. أرسلت لي دالية... وحجارة كريمة (1975)؛

كتبت القصيدة في 1975. وقد غناها اللبناني مارسيل خليفة عام 1976م، في باريس، فكان أول انتشار لجفرا، حيث أصبحت رمزاً لكل أنثى فلسطينية، حتى لو كانت مدينة أو قرية. تتكون القصيدة من خمسة أجزاء تتمحور كلها حول جفرا، حتى أن اسم جفرا تكرر فيها، 31 مرة، لكن الملاحظ أن الشاعر يعبر بجفرا عن كل ما يشعر بالحنين للوطن، إذ تستحضره الجفرا.

المقطوعة الأولى:

(مَنْ لَمْ يَعْرِفْ جَفْرًا... فَلْيَدْفِنْ رَأْسَهُ
مَنْ لَمْ يَعِشْ جَفْرًا فَلْيَشْتُقْ نَفْسَهُ
فَلْيَشْرَبْ كَاسَ السُّمِّ الْهَارِي، يَذْوِي، يَهْوِي... وَيَمُوتْ
جَفْرًا جَاءَتْ لِمِيزَارَةِ بَيْرُوتْ
هَلْ قَتَلُوا جَفْرًا عِنْدَ الْحَاجِزِ، هَلْ صَلَبُوهَا فِي تَابُوتٍ؟
جَفْرًا أَخْبَرَنِي الْبُلْبُلُ لَمَّا نَقَرَ حَبَاتِ الرُّمَانِ
لَمَّا وَتَوَتْ فِي أُذُنِي الْقَمَرُ الْحَانِي فِي تَشْرِينِ
هَاجَتْ تَحْتَ طُيُورِ الْمَرْجَانِ
دَوَامَاتُ الْعَشْقِ، انْسَكَبَ حَنِينُ
شَجَرِ قَمَرِي ذَهَبِي يَتَدَلَّى فِي عَاصِفَةِ الْأَلْوَانِ
جَفْرًا عِنَبٌ قِلَادَتُهَا يَاقُوتْ
هَلْ قَتَلُوا جَفْرًا قُرْبَ الْحَاجِزِ، هَلْ صَلَبُوهَا فِي تَابُوتِ).

انطلق المناصرة في ديوان جفرا من (تكرار شبه الجملة، (من لم يعرف) في ثانيا القصيدة، بحثاً عن تعليل، وجد أن نفي الفعل (يعرف) بـ (لم) يدل على فاعلية ماضوية للحركة، التي لم تعرف مما ينبو بغياية الحركة التي تمت، لكن هذه الفاعلية قريبة الحدوث،

فنحن أمام ماضٍ استمراري⁽¹⁾. إن مصير (من لم يعرف جفرا) - على يد المناصرة -، مصيرٌ يكاد يكون محتوماً، إلا أن الشاعر يحاول أن يهز السامع إلى شنيع صنيعه بعدم معرفة (جفرا) في محاولة لترك هذا المصير بيد السامع، ليكون ذلك أبلغ في العقاب، (فليدفن رأسه) ثم (فليشتق نفسه) وأخيراً (فليشرب كأس السم الهاري، يذوي، يهوي ويموت)، كل هذا المصير الذي يطلبه الشاعر ممن لا يعرف جفرا، وما زال لا يعرفها، تمهيداً للبدء بقصة جفرا التي قتلت عند الحاجز. تلك الفتاة الجميلة التي تذهب برشاقتها لبيروت، هل كانت غصة في حلق العدو؟ فقتلها؟، هذه هي القصة لكن لماذا جاءت جفرا لزيارة بيروت فقتلت قرب الحاجز؟ هذه النقطة التي يريد أن ينطلق المناصرة منها للحديث عن هذا بالسؤال المعروف الإجابة.. ليعود إلى استرجاع الأمان في أيام خلت قبل أن يكرر طرح السؤال. يبدأ الشاعر بصوت حزين فيه سؤال ذاهل، (هل قتلوا جفرا عند الحاجز)، ليتطور السؤال موضحاً صدمة الحدث (هل صلبوها في تابوت) إذ الصلب غير الدفن بالتابوت، ثم يلتفت لجفرا المقتولة، المصلوبة، المدفونة، يحدثها عن الأمل فيسترجع أيام الأمان، حين كان البلبل يتحدث إليه وهو (ينقر) حبات الرمان، وحين (وتوت) القمر حانياً في أذنه، وحين (هاجت طيور الرمان)، كان (شجر يتدلى في عاصفة الألوان). هذا الأسلوب المتناقض الذي يستعمله المناصرة في طريقة عرضه للنص، مستخدماً ألفاظاً عامية، مثل (وتوت، ونقر)، فالتوتة توحى بالصوت الخافت والنقر يوحى بالصوت العالي، ومثل (شجر يتدلى في عاصفة الألوان)، ليقرب صورة الواقع، ثم يقرر صورة الرمز (جفرا) من الطبيعة، (جفرا عنب)، ثم يكرر سؤال القتل والصلب والدفن بعد محاولة منه تقريب صورة الرمز للذهن بتوازي المرأة بالوطن إذ يقول: (جفرا عنب فلادتها، ياقوت).

المقطوعة الثانية:

(تَتَصَاعَدُ أَغْنِيَّتِي عَبْرَ سُهوبِ زَرْقَاءَ
تَتَشَابَهُ أَيَّامُ الْمَنْفَى، كِدْتُ أَقُولُ:

(1) امرؤ القيس الكنعاني، ص 160 - 161.

تَشَابَهُ غَابَاتِ الذَّبْحِ هُنَا وَهُنَاكَ.
تَتَصَاعَدُ أُغْنِيَّتِي خَضِرَاءَ وَحَمْرَاءَ:
الْأَخْضَرُ يُولَدُ مِنْ دَمْعِ الشُّهْدَاءِ عَلَى الْأَحْيَاءِ
الْوَاحَةِ تُولَدُ مِنْ نَزْفِ الْجَرْحَى
الْفَجْرُ مِنَ الصُّبْحِ،
إِذَا شَهَقَتْ حَبَّاتُ نَدَى الصُّبْحِ الْمَبْحُوحِ
تُرْسِلُنِي جَفْرًا لِلْمَوْتِ، وَمِنْ أَجْلِكَ يَا جَفْرًا
تَتَصَاعَدُ أُغْنِيَّتِي الْكُحْلِيَّةُ
مِنْ دَيْلِكَ فِي جَيْبِي تَذْكَارُ
لَمْ أَرْفَعْ صَارِيَّةً، إِلَّا قُلْتُ: فِدَى جَفْرًا
تَرْتَفِعُ الْقَامَاتُ مِنَ الْأَضْرِحَةِ، وَكِدْتُ أَقُولُ:
زَمَنْ مُرَّ جَفْرًا... كُلُّ مَنَادِيْلِكَ قَبْلَ الْمَوْتِ تَجِيءُ
فِي بَيْرُوتَ، الْمَوْتُ صَلَاةٌ دَائِمَةٌ، وَالْقَتْلُ جَرِيدَتُهُمْ
قَهْوَتُهُمْ، وَالْقَتْلُ شَرَابُ لِيَالِيهِمْ
الْقَتْلُ إِذَا جَفَّ الْكَاسُ مُغْنِيَهُمْ
وَإِذَا ذَبَحُوا.. سَمَّوْا بِاسْمِكَ يَا بَيْرُوتَ.
سَاعِدُ بَعْمَالِ التَّبِغِ الْجَبَلِيِّ الْمَنْظُومِ
هَلْ كَانَتْ بَيْرُوتُ عَرُوسًا، هَلْ كَانَتْ عَادِلَةً...
لَيْسَتْ بَيْرُوتُ
إِنْ هِيَ إِلَّا وَجَعُ الْمَظْلُومِ
حَبَّاتُ قَلَادَتِهِ انْفَرَطَتْ فِي يَوْمِ مَشْؤُومِ
إِنْ هِيَ إِلَّا هَمَّهُمُ الصِّيَادِينَ، إِذَا غَضِبَ الْبَحْرُ عَلَيْهِمْ
إِنْ هِيَ إِلَّا جَسَدُ إِبْرَاهِيمَ
إِنْ هِيَ إِلَّا أَبْنَاؤُكَ يَا جَفْرًا
يَتَعَاطُونَ حَنِينًا مَسْحُوقًا فِي فَجْرِ مَلْغُومِ
إِنْ هِيَ إِلَّا اسْوَارُكَ مِرْيَامَ

إن هي إلا عنبُ الشَّامِ

ما كانت بيروتُ وليست، لكن تتوافدُ فيها الأصدادُ:

خلفك روم يا بيروتُ، وأمامك روم).

هنا تنتهي المقطوعة الطويلة، التي تبدأ بالتصاعد لأغنية الشاعر، ليكرر الفعل المضارع (تتصاعد)، مع تصاعد نفسه الشعري وتصاعد الأحداث الساخنة التي تتوقد في رأسه، ثم الفعل (تشابه)، ليقرن بين الوطن الذبيح والمنفى اللعين، ثم الفعل (ترسلني.. جفرا.. للموت)، ليعطي دلالة الرمز للوطن، ومع ما يحمل الموت من فال كربه، فالشاعر يغني ليعين هذه التي أرسلته للموت. يداخل الشاعر القيم اللونية في نصه فيذكر (السهب الزرقاء)، و(الأغنية الخضراء والحمراء)، ليؤكد على القيمة الرمزية لجفرا الوطن، مع إعطاء جمالية للاستخدام، فأغنيته، والتي يرمز فيها للحدث الذي ينظمه، فيلونه باللون الأحمر والأخضر، بعد أن جعلها تتصاعد عبر السهب الزرقاء، ليخلص إلى نتيجة هذا التمازج إذ يقول: (الأخضر يولد من دمع الشهداء على الأحياء)، فالأحمر دمع الشهيد والأخضر، هي (الواحة تولد من نرف الجرحى)، ثم لا يلبث أن يلوّن أغنيته بالكحلي (تتصاعد أغنيتي الكحلية)، ذلك بعد أن ترسله جفرا للموت. وتتصاعد كحلية من أجل جفرا، إذ منديلها في جيبه تذكّار، كيلا ينسى أن كل نصر له فداء لها، فقامات الشهداء المرفوعة تذكره بها. فالآن اصطبغت أغنية الشاعر، والألوان جميعها ذات دلالات نفسية واضحة ومتناسبة مع زفرات الشاعر، لأنه بعد اللوحة اللونية يعود ليعرّف بجفرا ثانية:

(زمن مر جفرا... كل مناديلك قبل الموت تجيء)، وهذه المناديل كان يتراسلها العشاق رمزاً للحب والمواعيدات الساخنة، وهي هنا مراسلات عشقية للموت الذي لا يفصل فلسطين عن بيروت، إذ:

(في بيروت، الموت صلاة دائمة

والقتلُ جريدتهم قهوتهم

والقتلُ شراب ليااليهم

القتل إذا جف الكأس مغنيهم

وإذا ذبحوا، سمّوا باسمك يا بيروت).

هؤلاء هم القتلة الموالون لإسرائيل، الذين يزرعون الموت في كل مكان، بل إن غناءهم موت وشرابهم موت وقهوتهم موت حتى صلاتهم موت، ومع كل هذا فإنهم، (إذا ذبحوا سمّوا باسمك يا بيروت)، أيّ كذب وخداع في هذه الادّعاءات الباطلة التي تجعل الأعمى مبصراً. يلجأ الشاعر إلى الواقع فيرجو من عمال التبغ أن يجيروه، ثم يلتفت عن استجارته للسؤال الغريب البعيد عن مقصود النص؛ (هل كانت بيروت عروساً، هل كانت عادلة، ليست بيروت)، فأسلوب الشاعر مع تصاعد الأحداث يتنكر لبيروت الجديدة، بيروت - الحرب الأهلية، فإذا كانت بيروت عروساً، فهذه التي يراها الآن ليست بيروت التي عرفها من قبل جمالاً وروعة وحناناً، لذلك يقول:

(إنّ هي إلا جسد إبراهيم
إنّ هي إلا أبناؤك يا جفرا
يتعاطون حنيناً مسحوقاً في فجر ملغوم
إنّ هي إلا أسوارك مريام
إنّ هي إلا عنب الشام).

لقد جمع المناصرة في هذه المدينة جملة من التعريفات، أولها؛ أبناء فلسطين المنفيين، وآخرها؛ كونها مكاناً يكثر فيه المسيحيون، ثم هي (أسوار)، ثم هي جزء من بلاد الشام، مع ما يحمل معنى الجمع بين جفرا ومريام من قدسية الأرض والمرأة، فجفرا مجتمع الأضداد كبيروت تماماً يقول: (ما كانت بيروت وليست، لكن تتوافد فيها الأضداد)، فهي اليوم غير الأمس والأدهى في وضع بيروت أنها محاصرة بكل ما فيها، (خلفك روم يا بيروت، وأمامك روم).

المقطوعة الثالثة:

للأشجار العاشقة أغني
للأرصفة الصلبة، للحب أغني
للسيدة الحاملة الأسرار رموزاً في سلّة تين
تركض عبر الجسر الممتوع علينا، تحمل أشواق المنفيين
لرفاق في السجن أغني

لرفاق لي في القبر أغني
لامرأة بقناع في باب الأسباط، أغني
للولد الأندلسي المقتول على النبع الريفي، أغني
لعصافير الثلج ترقزق في عتبات الدار
للبنات المجدولة كالحور
لشرايطها البيضاء
للفتنة في عاصفة الرقص الوحشي، أغني
هل قتلوا جفرا؟
الليلة جئنا لننام هنا يا سيدتي يا أم الأنهار
يا خالة هذا المرج الفضي
يا جدة قنديل الزيتون
هل قتلوا جفرا؟
الليلة جئناك نغني



للشعر المكتوب على أرصفة الشهداء المغمورين، نغني
للعمال المطرودين، نغني
ولجفرا سنغني
جفرا لم تنزل وادي البادان، ولم تركض في وادي شعيب
وضفائر جفرا قصوها قرب الحاجز، كانت حين ترور الماء
يعشقها الماء.. وتهتز زهور الترجس حول الأنداء
جفرا، الوطن المسبي
الزهرة والطلقة والعاصفة الحمراء
جفرا - إن لم يعرف، من لم يعرف، غابة ثفاح،
ورفيف حمام.. وقصائد للفقراء
جفرا - من لم يعشق جفرا
فليدفن هذا الرأس الأخضر في الرمضاء

أرختُ سِهامي، قلتُ: يموتُ القاتِلُ بالقهرِ المكبوتِ
مَنْ لَمْ يَخْلَعْ عَيْنَ الغولِ الأصفر... تَبْلَعُهُ الصُّحراءُ
جفرا عنبٌ قِلادتها ياقوت

جفرا هل طارت جفرا لزيارة بيروت
جفرا كانت خلفَ الشُّباكِ تَنُوحُ
جفرا كانت تُنشدُ أشعاراً وتَبُوحُ
بالسرِّ المدفون

في شاطئِ عكا وتُغني
وأنا لِعُيونكِ يا جفرا سأغني
سأغني

لصليبك يا بيروت، أغني.

لا يرح الشاعر يكرر عناوين للمأساة الوطنية، بأسلوب فيه أنواع متعددة
للأمل، فرغم كل شيء يغني، فهو يغني للأشجار العاشقة، وللأرصفة ثم للحب ليذكر
معه امرأة، وأية امرأة؟. إنها تحمل أسرار الوطن في سلة تين، غير خائفة ولا تسير الهنيها
حدراً؛ بل تركض عبر الجسر الممنوع إلى المنفى، لتنقل أشواق المنفيين، فبالداخل منفي وفي
الخارج منفي، لذا يصير المناصرة على الغناء، للمأساة لرفاقه في السجن الكحلي، ولرفاقه
في القبر، ثم لامرأة تتخفى بقناع في القدس... ثم بقفزة قصيرة ومحددة يأتي الشاعر في
غنائه على ولد أندلسي مقتول على النبع الريفي، ليوكب مأساة القدس بفلسطين
وبيروت في لبنان، مع مأساة العرب الأولى؛ الأندلس، ولعله يقصد بذلك، الشاعر
الإسباني القليل، لوركا، الذي اغتاله حزب الكتائب الإسبانية، بقيادة الجنرال فرانكو.
هكذا وبسرعة وبدون سابق إنذار يسترجع الأندلس مع الأمان، الذي كان يجعل من
العصافير ترقزق في عتبات الدور. الأمان الذي كان يجعله يغني للبننت المجدولة كالحور
ولشرائطها البيضاء، ليتقل بين فاصل الأمن والصراع، بين الفتاة الهادئة الرزينة، الطاهرة
النقية كشرائطها البيضاء، وبين الفتنة في ساحة الرقص الوحشي، الذي قسّم المنفى إلى
قسمين؛ داخلي وخارجي ليعود لجفرا بسؤاله الاستفزازي (هل قتلوا جفرا؟) ليلجأ

بالتفاتة لخطابها كمدينة ووطن، إذ يصفها بأم الأنهار، وهي خالة وهي جدة ليعود إلى جفرا (هل قتلوا جفرا). أصبح التماهي بين الوطن والمرأة واضحة بغض النظر أهي فتاة أم خالة أم جدة، لكنهم قتلوا جفرا التي تحمل كل هذه الرموز، ليخاطبها كمدينة (الليلة جئناك نغني) حيث لا يرجو الاسترخاء والدعة، بل يغني للمأساة، وللشعر في الشهداء الكثر المغمورين، ثم لمأساة العمال الذين طردوا، ثم لجفرا التي لم تقترف ذنباً، ولم تتجاوز مكانها إلى واد، أو تركض فيه، لكنهم قصّوا صفائرها قرب الحاجز، تلك التي (كانت حين تزور الماء، يعشقها الماء، وتهتز زهور النرجس حول الأثداء)، فتاة جميلة، ذات رائحة خلابة، لكنها (الوطن المسي والزهرة والطلقة والعاصفة الحمراء). أخيراً يقف المناصرة على تعريف واضح للجفرا، فهي وإن كانت فتاة جميلة، فهي الوطن المسي بكل فتياته، وهي الزهرة المزروعة في كل بقعة من بقاع الوطن الجميل، وهي الطلقة التي تنطلق في جبين الغاصب فتصرعه، ثم هي العاصفة الحمراء التي تتفجر دماً في وجوه المحتلين وكل المأجورين. إن المناصرة يجمع في جفرا كل الوطن. يقول: (جفرا - إن لم يعرف..) و- يتركها بدون تنمة - ثم يقول: (من لم يعرف غابة تفاح؟، ورفيف حمام.. وقصائد للفقراء). إن هذا الأسلوب المناصري، الذي أعطى صدق الإحساس التعبيري في الجزء الموصوف، عن طريق الاقتضاب في الجمل التي ينشؤها، لتأكيد إبداعاته القصصية التي لا يلبث أن يتابعها كأنه لم يفصل في كلامه بعد، فيقول: (جفرا من لم يعشق جفرا)، كما بدأها في المقطوعة الأولى، لكنه لا يدعو المخاطب ليموت، بل يدعوه هذه المرة ليخفي رأسه، وإن كان أخضر (لون الحياة) في الرمضاء، وفي هذا علامة للذل الناتج عن الخوف، فالنعامة تدفن رأسها في الرمل حين يشتد عليها الخطر. إن المتتبع لحالة الشاعر مع جفرا يكتشف أنه يريد دعوة المخاطب للعمل من أجل جفرا، لذا يبادر هو بالعمل فيقول:

(أرخيت سهامي، قلت: يموت القاتل بالقهر المكبوت)

من لم يخلع عين الفول الأصفر، تبلعه الصحراء)

وهذه المبادرة والدعوة للعمل من أجل جفرا، لأنها (عنب)، ولأن (قلادتها ياقوت)، والقلادة الوطنية الرمزية هي القدس في الوطن المسي. يعود المناصرة في سؤاله عن جفرا، لكنه في هذه المرة يجعل منها حمامة، باستخدامه الدالة (تنوح)، لكن جفرا المرأة

كانت تنشد الشعر وتبوح ككل العشاق بالسر المدفون في شاطئ عكا، لذا يقرر الشاعر الغناء لعيون هذه العاشقة التي صنعها، ليوضح المماهة بينها وبين الوطن، وليقارب بينها وبين الوطن بالغناء لصليب بيروت، إذ حام الشاعر كثيراً حولها في قصة العشق التي ربطت بينها وبين المنفيين، وبين جفرا التي قتلت عند الحاجز وهي تنقل أسرار المأسورين. يالها من تعريفات مدهشة. لكن لا تخرج إلى حد الغرابة، البعيدة المقصد عما يريد الشاعر، فهي رغم المتباعدات التي يحدثها، إلا أنه يعود للمقاربات الرمزية التي تريح، وتوعز للمفهوم.

المقطوعة الرابعة:

كانت.. والآن: تعلقُ فوقَ الصدرِ مناجلَ للزَّرعِ
وفوقَ الثَّغرِ حماماتٍ بريّةٍ
النَّهْدُ على النَّهْدِ، الزَّهْرَةُ تحكي للنُّحْلَةِ، الماعِزُ سَمَرَاءُ،
الوعْلُ بلونِ البَحْرِ، عُيُونُكَ فيروزُ يا جَفْرَا
وهناكَ بقايا الرُّومان: السِّلْسِلَةُ على شَكْلِ صَلِيبٍ..
هل عَرَفُوا شَجَرَ قِلَادَتِهَا مِنْ خَشَبِ اليُسْرِ،
وهل عَرَفُوا أسرارَ حَنِينِ النُّوقِ
حَقْلٌ من قَصَبٍ، كانَ حَنِينِي
للبيثِرِ وللدوريِّ، إذا غَنَى لِرَبِيعِ مَشْنُوقِ
قَلْبِي مَدْفُونٌ تَحْتَ شُجيرةِ بَرْقُوقِ
قَلْبِي في شارعِ سِرِّو مَصْفُوفٍ فوقَ عِراقِيَّةِ أُمِّي
قَلْبِي في المَدْرَسَةِ الغَرِيبَةِ
قَلْبِي في المَدْرَسَةِ الشَّرْقِيَّةِ
قَلْبِي في النّادي، في الطَّلَلِ الأَسْمَرِ في حَرْفِ نِدَاءٍ في السُّوقِ
جَفْرَا، أَذْكُرُهَا تَلْحَقُ بِالْبَاصِ القُرُويِّ
جَفْرَا، أَذْكُرُهَا طَالِبَةً في جَامِعَةِ العُشَّاقِ.

في هذه المقطوعة من الجزء قبل الأخير، أراد الشاعر أن يعطي جفرا دوراً من الذكرى دائمة الحضور لديه، فهو يسترجع أيام الصبا فيذكر جفرا الفلاحة الجميلة، الصبية الناهد، ذات العينين الفيروزيتين، ثم يسترجع حضارة كنعان الأولى، بذكر الوعل، ليؤكد بهذا الاسترجاع (آلهة الخصب)، و(إله القوة)، كما يسترجع التاريخ بالحضارات الغابرة كالرومان، ليركّز في رمزيته الجديدة على امتداد الرمز الجفراوي، على مد الزمن، بتساؤلات عن الجفرا التي يحنّ الشاعر للدرجة التي يدفن فيها قلبه، ليستيقظ من استرجاعاته لذاكرته الحية في جفرا التي تلحق الباص القروي، ثم بجفرا الطالبة في جامعة العشق. هذه المقاربات بين الجفرا الفلسطينية وبين التاريخ الحضاري القديم، سمة من سمات المناصرة الشعرية، إذ هنا حب وقلب يتكرر ذكره، فالماضي المتجدد يتحوّل إلى واقع متكرر، وتنقلب الألفاظ في فم الشاعر من خلال تكرار لفظة القلب، الدالة بوضوح على تقلب الحال والمآل. فالقلب مشطور في الماضي العريق، ومشطور في الحاضر الأليم، والشاعر يتلوى بين الماضي والحاضر، أمّا المستقبل فمختفٍ تماماً.

المقطوعة الخامسة:

مَنْ يَشْرَبُ قَهْوَتَهُ فِي الْفَجْرِ وَيَنْسَى جَفْرَا
فَلْيَدْفِنِ رَأْسَهُ
مَنْ يَأْكُلُ كِسْرَتَهُ السَّاخَنَةَ الْبَيْضَاءَ
مَنْ يَلْتَهُمُ الْأَصْدَافَ الْبَحْرِيَّةَ فِي الْمَطْعَمِ يَنْهَشُهَا كَالذُّنْبِ
مَنْ يَأْوِي لِضَرَّاشِ حَبِيبَتِهِ، حَتَّى يَنْسَى الْجَفْرَا
فَلْيَشْتَقِ نَفْسَهُ
جَفْرَا ظَلَّتْ تَبْكِي فِي الْكَرْمِلِ، ظَلَّتْ تَرْكُضُ فِي بَيْرُوتَ
وَأَبُو اللَّيْلِ الْأَخْضَرِ، مِنْ أَجْلِكَ يَا جَفْرَا
يُطْلَقُ مِنْ قَهْرِ شَهْقَتِهِ... وَيَمُوتُ.

في الجزء الأخير تبدى ملامح التعرف الجفرواية، إذ يحاول الشاعر أن يضع النقاط على الحروف بطريقة التأكيد لما كان بدأه في المقطوعة الأولى. هكذا يعطي المناصرة كل ما لديه من طاقة تعريفية ثم يعود للبداية التي منها انطلق، وكأنه بهذه الخاتمة يقر مصير

الدفن لمن ينسى جفرا، إذ لا بد أن تبقى جفرا حاضرة في قهوة الصباح، وفي كسرة الخبز، وفي كل الحضارات والبلدان التي تطعم الأصداف البحرية في المطعم، ثم بتعريف جفرا (بأل التعريف) (الجفرا) يريد المناصرة أن يبقى المخاطب في الجفرا كتعويذة في فراشه، وهو مع حبيبته، إذ إن طعم الحب، ولون الحب، وصوت الحب، لا ينبعث إلا من حب الوطن. (فمن يأوي لفراش حبيبته كي ينسى الجفرا، فليشتق نفسه)، فجفرا امرأة كل فلسطين، فهي التي بقيت في الكرمل تبكي كأم لفراق أبنائها، وهي التي بقيت تركض في بيروت كطفلة صغيرة مشردة، إذ إن حارسها (أبو الليل) عنوان الأمل (الأخضر) يُطلق من قهر شهقته ويموت. لم يستطع المناصرة إذكاء جذوة الأمل مشتعلة طويلاً، فتورّعت العمال اشتعلت لكن لم تلبث أن خمدت، كما أبو الليل حارس الأمل يموت، حاول الشاعر أن يقارب بين الأمل الذي أعطى للعمال في ثورتهم في السبعينات وبين الأمل الذي كان يحدو به المطاردون في المنفى حتى باتت بيروت تشتعل بالخطر، فلم يعد بداً من التصريح بموت الأمل فالواقع أسود مظلم، كما أبو الليل رغم خضرته فهو أبو الليل، فبعد كل هذه المناورات الثورية جاء الختام صاعقة قوية لكنها الحقيقة المرة.

ثانياً: مريم

لقد اعتبر الناقد المصري علي عشري زايد، استدعاء المناصرة لشخصية (مريم)، استدعاءً دينياً، على غرار الشعراء الأوروبيين، الذين جعلوا من الكتاب المقدس مصدراً لشعرهم⁽¹⁾. وهنا نختلف مع الدكتور علي عشري زايد، بالتوضيح: لم يكن المناصرة في طفولته بحاجة لقراءة الكتاب المقدس، ليعرف رموزاً مثل: مريم! لأنه ببساطة عاش طفولته في قلب الأمكنة التي عاشت فيها مريم، فهي رمز معيش، فقد استخدم المناصرة (مريم) رمزاً للمدن المقدسة تارة كالقدس وبيت لحم، وكفتاة تلحمية أو فلسطينية تارة أخرى. فهو لا يفتأ يذكر المرأة الرمز للوطن، فمريم أيضاً رمز للوحدة الدينية الفلسطينية، تلك العذراء البتول، يذكرها بصفاتها المرأة الفلسطينية الطاهرة العفيفة اللطيفة النظيفة، كما يذكر لها عدداً من الاشتقاقات الشعبية المستخدمة، فهي: (مريم) و(مريام) و(مريومة) إلى جانب (البتول) و(العذراء)، يقول المناصرة:

جَنَنْتَنِي فَاتِنَاتُ الْعَيْنِ فِي صَمْتِ الْبَقِيعِ
كَحَرِيقِ الْأَغْنِيَةِ
شَبَّ فِي الرُّوحِ وَسَاخَتْ
أَرْضُ عَذْرَائِي الْبَتُولُ
كُلَّمَا سَأَلْتُ مَاقِيهَا
تَذَكَّرْتُ الْخَلِيلَ⁽²⁾

فالبقيع هو الأرض السهلة، وأرض البتول، بيت لحم، الرمز الديني؛ لمريم العذراء؛ والدة السيد المسيح عليه السلام، والخليل مدينة الشاعر؛ فالشاعر يعبر عن حلقة وصل بين روحه وجسده؛ الوطن العربي، بمريم البتول. وكأنها امرأة يعرفها في الحياة اليومية.

(1) د. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، 1978م، ص 95.

(2) الأعمال الشعرية، ص 813.

ومن الرموز التي، (تنتصب بؤراً مضمونية بسبب كثرة تكرارها؛ (مريم،
ومريام)⁽¹⁾، وهي رمز ديني تراثي حضاري، يستحضرها المناصرة رمزاً لكنعان وأرض
كنعان الممتدة حتى إفريقيا، وأوروبا، يقول:

كَالْبَحْرِ، مَرِيَمُ إِفْرِيقِيَا فِي الْفَضَاءِ
تَمُدُّ ذِرَاعاً لَوَهْرَانَ،
وَرَاءَكَ يَخْتَبِئُونَ لِكَيْ لَا يَرَوْا
مَرِيَمَ إِفْرِيقِيَا لَمْ تُطَاقِ بِهَاءِ الْأُصُولِ
كَذَلِكَ قِيلَ: انْظُرُوا الْمَاءَ،
قِيلَ كَذَلِكَ نَدُّ لِرُومَا، أَمَا زِلْتِ يَا مُهْرَةً
تَرَكُضِينَ يُتَابِعُ جَرِيكَ هَذَا الْمَدَارُ⁽²⁾.

ثم يحاول أن يربط بين حبه للوطن، وحبه لمريم الوطن، بالتعبير عن حب متبادل
بين فتاة وشاب بينهما ورود ومناديل، فيقول مستخدماً مريم الرمز:

بَيْنَ مَرِيَامَ وَقَلْبِي،
حَبْلُ مَصِيصٍ،
مَنَادِيلُ مِنَ الْوَرْدِ وَمَاءُ
نَخْلَةٍ تَنْثُرُ أَطْفَالاً وَقَدِيسِينَ،
طَلْعاً وَرَحِيقُ
فَلَمَّاذَا دَرَبُ مَرِيَامَ حَرِيقُ⁽³⁾

فمريم نخلة لكن هل تثر النخلة أطفالاً وتنشئ قديسين؟ لا؛ بل إن هذه النخلة
هي نخلة مريم التي أنجبت تحتها السيد المسيح، وهنا إشارة لقوله عز وجل:
(وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطباً جنياً)⁽⁴⁾.

(1) حركة الشعر الحر في الأردن، ص350.

(2) الأعمال الشعرية، ص548: قصيدة يتوهج كنعان.

(3) الأعمال الشعرية، ص809.

(4) القرآن الكريم، سورة مريم، آية (25).

فالشاعر يوضح مقصوده بالتصريح أنها نخلة، لكن النخلة لا تنثر أطفالاً ولا تنشع قديسين، فيتساءل ما دامت مدينة بيت لحم فيها قداسة، فلماذا فيها حريق، لولا الحريق بسبب وجود الأعداء. يراوح المناصرة في أسلوبه بين التقريري، والإخباري، بأسلوب سردي، قصصي، إذ يؤكد على أحداث مرّت عبر السنين على مدينة مريم البتول، فيقترح ما يلزم لإنقاذها من براثن العدو، حيث مريم.. نخلة، والسيد المسيح، شاهدة، يقول:

سأقدمُ حكماً ذاتياً لا يلزمُ أحداً
لا يلزمُ حتى مريمَ أو نخلتها أو بلحَ جدائلها
بالتالي، لا يلزمُني في محكمة الزيتون
حتى لو صرتُ خبيراً بخرائط أهلي:
أرسمُ البحرَ كالجنة الهامدة
أعلقها فوق جدرانهم في الرُفوف
قانعاً بالصُور
ومريمُ في حقل غريتينا، نخلة شاهدة⁽¹⁾

يكرر الشاعر رمز الفتاة، لمريم البتول، فيستخدم الدالة (مريومة)، رمزاً للفتاة الشعبية، وكلفظة تداولها أهل القرية الآمنين باسمها المدلل (مريومة) فيقول في قصيدة نثرية:

مَريُومة يا مَريُومة يا مَريُومة
أيتها التلحمية يا جارة الخلايلة الطيبين
يا ابنة العنب الدابوقي
انشري عطرك على شجيرات الجفاف
يا دائمة الخضرة كزيتونة رُوح⁽²⁾

وهذا الرمز يدل على أنها فتاة المدينة المرححة الطيبة دائمة النقاوة والحيوية. وأخيراً

(1) الأعمال الشعرية، ص 666.

(2) المرجع السابق، ص 326.

يجمع المناصرة مريم على مريمات، فكل نساء المدينة الطاهرة، هن مريم البتول، يقول:

أُشْبَهُ نَخْلَ قُنَيْطَرَتِي بِالنِّسَاءِ
أُشْبَهُ تَطْرِيزَهَا التَّلْحِمِيَّ
بِاثْلَامِ حَقْلِ الرُّعَاةِ
تَصَحَّرَ قَبْلَ الْخَطَرِ
تُرى: هل أشبه نُخْلَكَ بِالمَريَمَاتِ
يُخْبِتُنَ بَعْضَ الصَّنَادِيقِ تَحْتَ سَلَالِ الْعَنْبِ
هل المَريَمَاتُ اللّوَاتِي التَّحْفَنُ ثِيَابَ الْوُعودِ
يُدَوِّينَ فِي لَيْلَةِ الصَّلْبِ هَذِي الْقُروحِ
تُراهنَ صَبْرَنَ هَوَى طَازِجاً فِي جِبَالِ الْخَلِيلِ
أُمُ المَريَمَاتِ نَدَى، دَافِئَاتِ الْخُدُودِ
كَرْمَانِ حَاكُورَةٍ لَا تُنَامُ⁽¹⁾

يلفت الشاعر الأنظار إلى عذابات النساء التلحيات، تلك العذابات المرأة، فهن لا ينعمن بما تنعم به النساء الأخريات، فكيف يداوين من يُصلب، فالرمز التلحي هو رمز للسيد المسيح بعذاباته التي يقررها الشعب، ويرويها التاريخ الفلسطيني المسيحي، فالموت لا يشفيه الدواء، وهو يرمز بهذا لعذاب المرأة الفلسطينية التي تذوي على أبنائها بعد ذبحهم أمام ناظريها. أو صلب زوجها وتركها على أطفالها. يؤكد المناصرة من خلال تكراره لأسماء النساء الرمزية، على دلالات نفسية، ترفع من شأن المرأة في شعره، أما جمعه مريم على مريمات، فإنها ذات دلالتين، الأولى؛ دلالة لقدسية المرأة المريمية، حتى لو لم تحمل اسم مريم. والدلالة الثانية، دلالة اجتماعية، حيث اسم مريم متكرر في تلك البيئة، ويمكن الإشارة إلى دلالة خاصة، إذ عذاب (مريم البتول) هو عذاب المريمات الفلسطينيات. وهكذا ينهي الشاعر المناصرة حديثه عن المرأة الرمز مع اختصار العديد من الأمثلة الدالة على أنه استخدم المرأة، ليرمز لها بكل شيء يحبه الشاعر حباً صادقاً، تماماً كالحضارة، التي دلّتنا على ماضينا العريق، والتاريخ الذي روى للأجيال قصة أمة لا قصة شعب.

(1) الأعمال الشعرية، ص 631.

قراءة في قصيدة (مريام الشمالية)

تتكون هذه القصيدة من قطعة واحدة تحمل دلالتين؛ الأولى دينية والثانية سياسية، فيبدأ الشاعر بمقابلة للقداسة بين (مريام الشمالية) وهي رمز لمدينة القدس، و(السيد المبارك) وهو رمز للسلطة الحاكمة، الذي يحمل نفسه عناء المواجهة فهو (سيد) بمفهوم السيادة والزعامة، لكن الشاعر يحذر (السيد) من أن يقضي على نفسه - رغم بركته - فيقول في قصيدته الثرية (مريام الشمالية):

ليُفْهَمَ السَّيِّدُ الْمُبَارَكُ كَشَاهِدَةٍ فِي مَقْبَرَةِ الشُّهَدَاءِ
أَنَّهُ سَيَقْضِي عَلَيْنَا

وعلى نفسه في الوقت نفسه

سوف يدير وجهه إلى قبلته ذات ساعة مندم
ولن يجد أحداً يشفق على تعاسته وتعاستنا

يقارن الشاعر بين الحياة المادية والمعنوية، التي من المفروض أن تتشابك وتتشارك للنهضة والحضارة، برعاية (السيد)، المسؤول عن كيفية هذا التناغم بين المادي والمعنوي. إلا أن هذا الأمل بعيد في عين الشاعر، إذ يحذر (السيد) الزعيم من ساعة المندم حين يدير وجهه للقبلة، وتعليل التشاؤم الذي يتنبأ به الشاعر يوضحه بقوله:

لأنَّ الذهبَ والفضةَ القمريةَ لا تذهبُ إلى مصبِّها
لأنَّ الأمهاتِ توقفنَ عن الإنجابِ
لأنَّ الدَّمَّ يسيلُ في عرضِ البحرِ
ولا يصلُ إلى مريامَ الشماليَّةِ
لأنَّ دعوى الأرملةِ لا تصلُ إليه.

لقد ابتدأت القصيدة بأربعة أسطر تحذيرية، ثم يتبعها بأربعة أسطر تعليلية، فيقرر الشاعر بداية أنه (سيقضي علينا وعلى نفسه)، وعلة هذا التقرير هو (لأن الذهب والفضة القمرية لا تذهب إلى مصبها)، إذ إن خيرات الوطن تقدم قرباناً للعدو. ثم يقرر أنه سوف يموت في ساعة ندم، وذلك، لأن (الأمهات توقفن عن الإنجاب)، فلن يبقى له شيء إذا انتهت الحياة في ذلك المكان. ثم يقرر أنه (لن يجد أحداً يشفق على تعاسته وتعاستنا)،

وذلك لأن (الدم يسيل في عرض البحر ولا يصل إلى مريام الشمالية)، فهو يرمز لمريام الشمالية بالقلب، فإذا سال الدم ولم يصل للقلب يموت صاحبه، ثم يقدم علة دون تقرير وهي (أن دعوى الأرملة لا تصل إليه)، ذلك أنه مشغول عنها يبين هذا الانشغال حديثه اللاحق، إذ بأسلوب هازئ يخاطب السيد فيقول:

لِيَشْرَبَ خَمْرَةً عِنْدَمَا يَتَعَبُ
لِيُدَقِّقَ فِي خُطُوطِ الْخَارِطَةِ
لِيَنْظُرَ إِلَى شَرَايِينِ الْقَرْيِ وَتَعَرُّجَاتِ الْأَنْهَارِ

هنا يحاول الشاعر أن يعرض للموقف ثم يبرر له، فليشرب الخمر إن تعب، وليدقق في خطوط الخرائط، ليتأكد من شرايين القرى ومسير الأنهار، فهذه الأمور لا بد أن يدقق فيها السيد، لكنه يفاجئ المخاطب بسؤال استنكاري، استهزائي بقوله: هل ظَلَّ أخذودٌ (لَمْ يَبُولُوا) فيه. إذ الصراع على تقسيم الأرض، التي عاث فيها الفساد. ثم يدفع الشاعر تعليقاته لما طلبه من السيد بداية فقد قالها وهو يتكهن للمستقبل الذي تدل مؤشرات الواقع عليه فيقول: لَعَلَّهُ يَصْحُو مِنْ خَمْرَتِهِ الرَّدِيئَةِ. إذن لقد صرح الشاعر بقصده من سؤاله الاستنكاري، بـ (لعله يصحو من خمرته الرديئة). ويتأكد في هذا الالتفات وجود طرفي خطاب، الأول يشكو الشاعر من قصر نظره، والثاني يشكو من غفلته، وأخيراً يقطع الشاعر سيله المتدفق من التقرير والتعليل والتحليل لينتقل إلى عرض سينمائي، حين يرسم لوحة لحال السيد المتربّع على عرش اللهو، يقامر بمواعظه الساخرة، فيقول:

وَبَعْدَ أَنْ تَلَوْتُ نَصَائِحِي
كَانَ السَّيِّدُ يَجْلِسُ إِلَى كَوْمَةِ الْقَشِّ
فِي رَأْسِ الْجَبَلِ مِثْلَ الْأَيْلِ
تَضَجَّ خَاصِرَتُهُ مِنَ الضَّحْكَ
انْدَفَعَتْ مِنْ فَمِهِ الْمَوَاعِظُ كَالسَّيْلِ الْهَادِرِ
ذَلِكَ هُوَ السَّيِّدُ الْمُبَارَكُ
سَيِّدُ الْأَرَامِلِ

سَيِّدُ الْجَرَحَى
سَيِّدُ الرَّمْلِ
سَيِّدُ الْمَذْبَحَةِ
يَسْتَلْقِي عَلَى قَفَاهُ وَيَضْحَكُ
يَقْلَبُ أَرْشِيفَ ذِكْرِيَّاتِهِ الْجَمِيلَةِ:
دَمِ أَبْنَاءِ مَرْيَمَ الشَّمَالِيَّةِ.

بعد هذا العرض لا يمكن لحال (السيد) أن يتدارك ما فات، فيضحك الناصح، على مهزلة التقسيم إذ دفع في ثمنها ما أسال دم أبناء مريم الشمالية. هكذا يحاول المناصرة التوقيت الزماني والمكاني لمدينة أو قرية هزها الخوف فانتظرت ذات مساء المخلص الذي يخلصها من عذاباتها، في حين أنه أدلى بدلو نصائحه، لكن النتيجة (الضحك)؛ لأن ميزان الحياة مختل ومعوج، فالحياة التي تحياها الأمكنة خرجت عن نطاق تفكيرهم فضحكوا. وهذا ما يؤكد أن (الكنعنة) في شعر المناصرة، لها تجليات، وليست مجرد اسم لفلسطين، حيث تتلاقى شخصية (الزعيم الحديث) مع شخصية نصوص الكاهن الكنعاني.

ثالثاً: حيزية: عاشقة من رذاذ الواحات:

حوى ديوان المناصرة عدداً من العناصر التراثية المتمثلة؛ بالأغنية الشعبية والمثل الشعبي، والشعر التراثي، وتعد قصيدة (حيزية عاشقة من رذاذ الواحات) خير مثل - بعد جفرا - على الشعر التراثي الذي حوَّره المناصرة بعد هضم الحادثة ثم بإجادة توظيفها. فمن هي حيزية؟ وكيف وظف قصتها في شعره؟. وقد أجمع النقاد على أهمية قصيدة المناصرة (حيزية)، مع أهمية قصيدته: (يتوهج كنعان).

- حيزية؛ هي (جدل الموت والحياة قصة تاريخية شعبية جزائرية، تعود إلى القرن التاسع عشر، تحكي قصة عاشقة قُتلت في شبابها، ورثاها ابن قيطون - شاعر شعبي جزائري -)⁽¹⁾ استخدمها المناصرة كتناسل للموروث الشعبي، مستفيداً من انتشارها كأغنية شعبية متوارثة، فحوَّلها بقدرته الفنية إلى أسطورة، ووضع عليها وشاحاً من رذاذ الغابات، حين عنون قصيدته بـ (حيزية عاشقة من رذاذ الواحات)، ليقدم بذلك (أنثى عاشقة ملتبسة بالطبيعة، أو ربما كان رذاذ الواحات الفضاء الذي تقطنه العاشقة، فهي أنثى تموزية، تتماهى مع رذاذ السماء واخضرار الواحات تفوح منها دلالات العطاء والاخضرار والخصب والأمل)⁽²⁾ يقول المناصرة: (وقد زرت قبر عام 1986 حيزية في قرية قرب مدينة بسكرة، وتأثرت بالقصة. ولم يأت هذا (التوظيف التراثي عبثاً، بل جاء منسجماً مع السياق، ومعبراً بحرارة عن وجدان الشاعر وحالته الإبداعية، في إطار التوثيق للتراث وتأكيد الهوية، وإعطاء الدلالات حرارة خاصة)⁽³⁾. لقد ساعدت الحياة المناصرة على البحث عن مكنون القضايا الشعبية، فقد زار قبرها وتأثر بالقصيدة الشعبية، التي قيلت فيها فجعلها وجهاً آخرًا لجفرا في الموروث الفلسطيني، لم تأت هذه المصادفة، بل من العمق والسعة التي يتمتع بهما المناصرة في البحث وراء الأغنية الشعبية ليقدم رؤية جديدة من منظوره تحمل الأمل والحب للقادم الجديد من الواقع الثوري في كل الأوطان. وكان

(1) ليديا وعد الله: التناسل المعرفي في شعر المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2005م، ص77.

(2) المرجع السابق، ص72.

(3) أحمد عرفات، التوظيف التراثي في شعر عز الدين المناصرة، ص23، أفكار، ع140، 2000م.

لحيزية المرأة الجزائرية دور فاعل في شعر المناصرة فهي تمثل حالة من حالات الحزن التي تلبست الشاعر وهو يتحدث عنها إذ يقول: (حيزية اكتشفتها في الجزائر، وهي شخصية حقيقية عاشت في القرن التاسع عشر، قتلها حبيبها خطأ، حيث كانت تحضر له الطعام وهو مطارده من العدو، فلم يتبينها بين غابات النخيل الكثيفة، فقتلها، فبكاها شاعر شعبي جزائري. وقد زرت قبرها قرب مدينة بسكرة الجزائرية، وربما وجدت فيها معادلاً للجفرا، فأعدت قراءة سيرتها في قصيدتي (حيزية... عاشقة من رذاذ الواحات)، وضربت بأجوائها على كل قصائد الديوان)⁽¹⁾. لقد شكّلت المرأة بحقيقتها وبجميع أدوارها، نواة لشعرية المناصرة، إذ جعلها صنو الرجل، وذراعه الأيمن دون أن يهدف إلى إفرادها كحالة شعرية، فقد عرف عنه الشعرية المكانية، وشعرية الأمكنة، ولم يعرف يوماً كشاعر للمرأة، إذ لا تقيس أعماله الشعرية عن المرأة عادة بمقياس الوصف الحسي، فضرب بشاعريته للمكان والكنعنة أروع مثل لامرأة عاشت في القرن التاسع عشر، لأنه جعلها روحاً لكل قصيدة من قصائده، دون أن يفصلها جسداً وهيئة.

قراءة في قصيدة (حيزية عاشقة من رذاذ الواحات) :

كتبت هذه القصيدة عام 1986م، حين علم الشاعر بقصة (حيزية) الحقيقية، عندما زار قبر حيزية، قرب مدينة بسكرة، الجزائرية، فلم يلبث أن نظم القصيدة استشعاراً بمأساة الثوار أينما كانوا وأينما حلّوا، فالقصة وردت على أن حيزية تروى في التاريخ الجزائري على أنها أسطورة حقيقية، فقد كتبت حيزية العاشقة قصة عشقها بمداد دمها، نقلها لنا المناصرة في ثمانية أجزاء، وهي القصيدة الأطول:

المقطوعة الأولى:

أحسدُ الواحةَ الدّمويّةَ هذا المساء

أحسدُ الأصدقاء

(1) شعرية التاريخ والأمكنة (حوارات مع عز الدين المناصرة)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000م، ص 678.

أحسدُ المتفرِّجَ والطاؤلاتِ العتاقِ الإمامَ
الأَكْفُ التي صفقت راعفةً
القواريرُ أحسدها
والخَلاخيلُ ذاهبةً آيةً
أحسدُ العاصِفةَ
في حنايا الفضاء
أحسدُ الخمرِ مُنسابَةً وعراجينُها في ارتخاء
وابنَ قَيطونَ أحسدهُ عاشقاً
طافَ في زرعها
و(سَطِيفِ): حقول الشعير، الأعالي،
ينابيعها
أحسدُ المصحفِ الصديُّ الذي لامسته أصابعُها
(سيدي خالد): عَرِيّاً وخياماً ونَحْلاً، هوى
أحسدُ الأشقياءِ
أحسدُ الجبلين.. ظعائنُها شقتِ القنطرة
أحسدُ الشعراءِ الرواةَ الذين رَأَوْها
على هودَجِ الكهرياءِ
أحسدُ التَّمَرِ في (بسكرة)
الجفافِ الذي جفَّ حُزناً عليها
مَضَى ساكناً في الغديرِ
أحسدُ الملحِ يَقْصِفُ أعلى البُروجِ
أحسدُ القَيْظِ والزَمهريرِ
أحسدُ الخيلِ: أعرافُها وحوافرُها والسُرُوجِ
أحسدُ القهوةِ البربريةِ، تسكُبُها في دمي
طفلةٌ ذاتُ ردفٍ غَنُوجِ
أحسدُ الغابةِ الماطرةِ

الضيفات أحسدها ومروج السنابل
وابن السبيل.

راها مع الفجر ترعى الندى في الحقول
الفرانيق أحسدها والبطاريق ثم الحمام
الوصيفات أحسدهن إذا
ما رمين عليها السلام
أحسد النجم حين غفى هائما
فوق معصمها ثم نام
أحسد الكوكبين اللذين أظلا اللثام
أحسد الليل فوق زنود الرخام
أحسد الزنبق الوثني وسرب القطا
ثم سرب العصافير، جيش اليمام
أحسد امرأة من شعاع
أحسد امرأة من ثبير الرعاع
أحسد القنر والنار والزنجبيل
رغم أنني نسيت الضلوع
على مفرق الدرب، في جبل الخليل
أحسد العنب البريري المعتق،
صار على شفتيها غمام
أحسد المقعد الحجري وأهدابها الشاردات،
ندى في التلاع
أحسد الفحم من حطب وشواء الغزال
أحسد النول والناسجات
والجبين الذي يتعالى عليه الهلال
والمغيرات صبحاً وعصراً على تلة في الفلاة
أحسد الدمعة النافرة

أه يا امرأة من رذاذ السماء
أه يا شجر الغابة العطرة
أحسد الرمل والدود والمقبرة
أحسد الشمع في كفها ثم حناؤها في اليدين
أحسد الخرج يعلو صهيل الفرس
أحسد التوت في الصدر والفجر في الثغر،
والموج في القمطين
أحسد الجذع: زيتونة مرجحت ساعدين
أحسد النبع مركز عشب القبيلة خلف الأفق
أحسد الصرة الحلزون وخلخالها الدموي،
وما بين بين
أحسد الورك من عنب... وله مفترق
أحسد الخد في صحنه،
علقت غمرة من لجين
أحسد السدرة المنتهى.. والألق
غابة الصابرين الصدود
أحسد الرقمتين
واسأها الذي فاق كل الحدود.

الجزء الأول يترجم فيه الشاعر بدفقات الدماء التي يحسد الأرض التي سالت عليها، ثم يكرر لفظة أحسد (32) مرة، إذ يخيل للمخاطب أنه يعرض مشهداً سينمائياً فيه كاتب القصة، ثم صانع السيناريو، - وهو ناظم الأبيات ابن قيطون-، ثم الأصدقاء يعرضون عليهم فكرة الفيلم، ثم مسرح وطاولات، وجمهور متفرج، فيحسد من خلال هذا العرض التخيل؛ الكاتب والممثلين والمتفرجين والمصفقين، لكنه قبل كل شيء هو يحسد المكان (الواحة الدموية)، ثم يبدأ بتعداد عوامل الطبيعة التي وقعت فيها الحادثة دون أن يشير إلى ذلك، فيحسد العاصفة، و(سطيف حقول الشعير) والأعالي، والينابيع، ثم

الخشب ثم الجبلين، ثم القipzig والزمهري، ثم الغابة الممطرة، ثم الكوكبين، ثم الليل، ثم الرمل والدود في المقبرة ثم الجفاف، كما يحسد التمر، والملح، والخمر، والقهوة البربرية، والعنب البربري المعتق، ويحسد البدو كلهم خاصة (سيدي خالد) المنتمية إليهم البطلة، فيحسد العرب والخيام والنخل والهودج، - لكن يضيف للهودج الكهرياء، بإشارة إلى تحضر البطلة وعشيرتها -، وكذلك يحسد من رآها من الرجال، ومن تعامل معها من النساء، ويحسد الظعائن والخيل، - يقتبس من القرآن الكريم، (والمغيرات صبحاً) - ويحسد الغرائيق، والبطارق، والحمام والعصافير، حتى يصل الشاعر للوصف الحسي الذي يوازيه بالطبيعة من الوطن كعاداته في الوصف يقول: (أحسد التوت في الصدر والفجر في الشجر)، وفي هذا التشبيه للصدر بالتوت وللصبح الفتان في ابتسامتها، كذلك يقول: (أحسد الصرة الحلزون)، و(أحسد الورك من عنب)، يحاول الشاعر بذلك أن يقدم صورة الجمال الوطني في جسد هذه المرأة، لينتهي باقتباس قرآني (سورة المنتهى.. والألق)، وهي مكان عال في الجنة، ثم الغابة التي استشهدت فيه البطلة، ثم الرقمتين، وأخيراً (أساها الذي فاق كل الحدود)، لكن لم يقرن مع أساها لفظة الحسد هذه المرة. يوقف المناصرة سيل هذه (الحسدات) المتدفقة كالسيل، عند سرد حقيقة القصة.

المقطوعة الثانية:

واحة للمطر

عرجت صوبها الفارسة

حيث كان دم ينتظر

أحمر الشفتين بلون القمر

عندما كان يلعب في القصر بين الرعاة

كان يرقب غدر الرمال النقية هذا القمر

كان يرسم تشكيلة من خطوط على الرمل

دون أثر

الأفاعي وقيل: نثار فتات القبيلة في المنحدر

تسلل عاشقها كالرذاذ الربيعي بين المروج

راى كومةً من عقيقٍ قِلادتها، وراى
خطأً في عيون السّواد
يا ملفعة الفجر، إنّ الهوى البدويّ،
هوى الأرجوان
كان مُتفقاً أن تُبادره بنشيد
فلم تَسْتَطِعْ واعتراها الذّهل
ورأى الظلّ في الماء مثل العذول
يتباطأ نرجسةً داميةً
تتناثر في الماء رائحة الشكّ والحسرة الآتية
فاطلق طَلَقَتَهُ الواحدة
في جبين الندى وغزال الحقول.

يقص الشاعر المناصرة القصّة التي نظمها ابن قيطون، بلهجة شعبية - يسردها المناصرة، بأسلوب سردي جذاب، ويبدوها بالمكان، الذي وقعت فيه الحادثة هي غابة، لكنه جعلها (واحة للمطر)، وذكر أن البطلة فارسة، عرّجت على تلك الواحة، بدأ بإشارة بسيطة للنّهاية بقوله: (حيث كان دم ينتظر)، جعل للدم جمالاً خاصاً حين جعله كلون أحمر الشفاه، ثم جعله كلون القمر، في مازجة بين لون الدم الذي تدفق وقت ظهور القمر، ثم يوجه خطابه للقمر الذي يعني به الفارسة، يقول؛ لقد كانت هذه الفارسة فتاة (تلعب في القفر بين الرعاة)، ثم هي رشيقة، إذ (ترسم تشكيلة من خطوط على الرمل / دون أثر)، ثم يتقل لوصف العدو، ومكانه بسطر واحد، فهم أفاعي أو (نثار فتات القبيلة في المنحدر)، ليتقل بأسلوب مشوق لحال العاشق الذي من المفترض أن ينتظرها تحمل له الأسرار، وقد كان من المفترض أن تبادره بأنشودة يعرفها، لكن كان هناك عيون كثيرة في الليل المظلم، فأخطأها، إذ لم تستطع الإنشاد، فخيّل إليه أنها عاذل، يريد اصطيد العاشقين، فشك فيها: (فاطلق طَلَقَتَهُ الواحدة / في جبين الندى وغزال الحقول). وهكذا يتدفّق الدم في قصة حيزية، لكن المناصرة بعد أن قدّم (المقدمة الحسدية: أحسد، أحسد، أحسد)، روى القصّة وأنهاها، كي يطوّر هذه القصّة، إذ جعلها أسطورة يتناقلها العشاق

والأبطال، وفق سرديته، وليس وفق سرديّة ابن قيطون الشعبية.

المقطوعة الثالثة:

غير أنّ حديث الرواة يطول
لورايتهم مع الفجر غامضة تنتظر
ما الذي يجعل الفارس المنتظر
لا يقاتل عن موعد قرب ذاك الحجر
اذكروا رهبة القتل بين النخيل
انظروا أرجوان القتيلة لما يكن
مثل أي قتيل
العراجين خافت وثارَت مدامعها قرب ماء السماء
سمع النبع فجراً مع العشب قبل خروج الرعاة
من مغائرهم في السهول
صرخة واحدة
لعاشقة مرغت بالدماء
هدات غضبة الريح في موقد النار
وانطفأت دفعة واحدة.

في هذا الجزء يأبي الماصرة إلا أن يبرر، أو يدافع، أو يراجع ما يدور من أقوال
في هذه القصة، فيذكر ما يتحسّر في صدره عن دافع القتل ودافع الطلقة، وكأنه يحاول
أن يعيد كتابة قصة جديدة على منوال هذه الحادثة المشهورة، يحدد هو تفاصيلها.

المقطوعة الرابعة:

إنني واثق أنّ حنّاءها في الربيع
ولم يلتفح بجهنم بارودة من حديد
إنني واثق أنّه لَمَّ الوحشة الواجفة
بعدَ عشرين عاماً، بكى من جديد
موجزٌ ورهيفٌ أساي

جمرةُ البدو أنتِ فمن أين جئتِ
تلوبينَ مُختالةً في قميص
موجزٍ ورهيفٍ أساي
حفلةً في تلمسان أنتِ
موشحةً بأغاني مساء الخميس
موجزٍ ورهيفٍ أساي
قطعة من سماء
أرجوانيةً علقت ليلة المجزرة
بجناحٍ على الثلج في (جرجرة)
موجزٍ ورهيفٍ أساي
نقطة من بياض مساي
نخلةً في أعالي الجبال تُطلُّ على العاصِمة
أو كأنك جئتِ من البحرِ دونَ مُواريّةٍ،
من صُخورِ الجُزرِ
لفحتكِ الرياحُ، ركضتِ إلى الغارِ،
كانت ضفائرها السود ملساء مثل ليالي السمر
وأنا غارق في دم الأرجوان.
قالت النرجسة:
أُشبهُني أحد في صفاء الدموع
أُشبهُني أحد في الكتابة أو في الحنين
أُشبهُني أحد في التجاعيد والهم فوق الجبين
أُشبهُني أحد في الندى مثل رمانةٍ طازجة
في دماء الوريد
أُشبهُني شعراء التماثيل،
أشعارهم من قديد
وابنُ قيطونَ غازلها من بعيدٍ

ظل في السريهدي إليها الورود
وبعض الرسائل تُترك مجهولة في الصقيع
على باب خيمتها عبر ساعي البريد
وتُهمَلُ ملفوفةً بوتر
إنني واثق أنها لا تفك الخطوط.
ربما قيل إنني أغارو في القلب مني حسد.
أيشبهني أحد: كنتُ أغازلُها في الطريق
ونُذِهتُ عُمومَ البلد
إلى ساحةٍ وشَلَفْتُ مَنادِيلَها،
وهُمُ يَنْظُرُونَ
النقوشُ التي حُفرت في (الطَسِيلِي)، رأتني
رأتني جُموعُ الرُّعاة
أَمَصِمَصُها قِطْعَةً قِطْعَةً، ورأتني الشِّياه
وطار الحمامُ على ساعديها ارتَمَى
زُرْقَةً واخْضِراراً وما قال: آه
زاجلاً كان هذا الحمام
وهوأي الذي في الضُلُوعِ هَواه.

هكذا كان يدخل الشاعر في القصة تفسيرات لأسباب ذهابها لتلاقي حنفها.
ليأتي على كونه التقى معها وغازلها، وهكذا تطورت القصة بأحداثها عنده، فهو يعشق
هذه الفارسة التي حاول أو يقابل بينها وبين جفرا، لينهي قصتها بعشقه لها بل وإتمام
واجب الحب والعشق بالمغازلة والمجاهرة بها. في هذا الجزء الطويل، يحاول المناصرة أن
ينسج خيوط قصة رآها هو، فيزيد حبكتها ويطورها، ويكثف الحوار، ويزيد الأحداث،
ويطيل بها بوصف الفارسة ودوافع ذهابها، ثم يروي تفاصيل لم تكن موجودة وهي أن
عرسها كان في الربيع وأن حناءها لم يسخن في يدها كي يصطبغ، وأنه يعيش وحشة قاتلة،
حتى أنه بكى بعد عشرين عاماً من موعدٍ مع الحناء، وضعه على الأيادي، مكرراً جملة

(موجز ورهيف أساي)، فهو يختصر الأسى بالرثاء، ويطيل بالوصف لفتنة الأرجوان.

المقطوعة الخامسة:

إِذْنِ يَا ابْنَ قَيْطُونِ هَاتِ قَصِيدَتَكَ النَّائِمَةَ
لِيَحْكُمَ بَيْنِي وَبَيْنَكَ جَمْعٌ مِنَ الشُّعْرَاءِ الْكَرَامِ
ورَهطُ الرُّوَاةِ
وإن لم تثق، فإلْقِضَاة.

يتحدى المناصرة، ابن قيطون الناظم الشعبي الأصلي لحيزية، بنظمه قصيدة من روايته في حيزية الفارسة، على غرار الموروث الذي أحسن هضمه، حين طور القصة، وأطال جوانبها، وهذب أحداثها، وهو بهذا يفاخر بهذا النظم الجديد الذي كرم به عشرات سنين من موتها.

المقطوعة السادسة:

الْقَتِيلَةُ زَيْتُونَةُ
أَمْ رِمَاحُ الْمَقَابِرِ قَدْ غُرِسَتْ فِي السُّؤَالِ
الْقَتِيلَةُ رَمْلٌ عَلَى الْبَحْرِ،
أَمْ ذَهَبُ الْأَضْرَحَةِ
لَيْسَ نَسَمْعُ غَيْرِ صَدَى النَّائِحَةِ
أَوْ كَأَنِّي رَأَيْتُكَ مِنْ قَبْلِ يَا رَغْبَةَ جَامِحَةٍ
رَيْمًا فِي سُفُوحِ الْجِبَالِ
وَأَنَا وَاثِقٌ أَنَّ هَذَا الرَّدَاذُ لَهُ صِلَةٌ بِالرَّمَالِ
غَيْرَ أَنَّ الدَّلِيلَ الَّذِي كَانَ بَيْنَ يَدَيَّ اخْتَفَى،
مِثْلُ بَرْقٍ وَظَلَّ السُّؤَالُ.

يأتي الجزء السادس يستكمل صروح قصته المنسوجة على روايته الجديدة، فيجدد عهد روايته بالأسئلة الداهلة، إذ يطلق الشاعر صفات الطبيعة على القتيلة: (أهي زيتونة؟ أم رماح المقابر؟ رمل على البحر، أم ذهب الأضرحة). هذه الأسئلة يطرحها ليتابع تأبينها على طريقته، فهي في رؤيته زيتونة، وهي رمل فهي وطن، يحال الشاعر أن

يرفع من قيمة المرأة العاشقة المقتولة خطأ بسبب سهم الحبيب، متعاطفاً مع جراتها ووطنيتها، ثم يقرر أنه لم يسمع سوى صوتاً للنائحة، فيضعها في ميزان آخر هو ميزان الطبيعة إذ يصفها بأنها رذاذ له صلة بالرمل، ثم لا يبت بكيونتها إذ يعتبر اختفاء الدليل من كونها رذاذاً من الرمل، ويبقى السؤال عن ماهية هذه القتيلة. فالشاعر يبحث عن سبب القتل لكن تذهب من يديه كل الدلائل وتبقى تحاصره الأسئلة.

المقطوعة السابعة:

- فلنقل: عاشقة

في ليالي الصبيب

ولنقل: عندليب

ولنقل حين أغوت.. غوت في اللهب

ولنقل: ساحرة

ولنقل - فرضاً - إنها امرأة حاذقة

ولنقل: - صدفة - زحلت رجله في الغرام

ولنقل إنها نجمة في السما واضحة

- انني عاشق جرب الذبح والمذبحة -

ولنقل، مهرة جامحة

سئمت برد فرشتها

وتسلل ينبوعها دافئاً في الظلام

ولنقل، وردة عطشت،

فرواها النخيل.. وخاف

ولنقل إنها تربة شققها ليالي الجفاف

ولنقل - غجر لملموا نارهم،

حول تلك الضفاف

ونسوا جمره علق في ذوائبها البائنة.

ولنقل - مثلاً - إنها امرأة خائنة

طَارَحَتْنِي الْغَرَامُ
عندما كان عاشقها في الصَّلَاة
وابنُ قَيْطُونٍ كان يدبِّجُ بعضَ الرِّسَائِلِ في الخفاءِ
ما الذي يُزَعِّجُ الشُّعْرَاءَ
ما الذي يُزَعِّجُ بعضَ الرُّوَاةِ
إذا كانت امرأةٌ خائنةً!!.

في الجزء قبل الأخير، يجتهد في البحث عن الإجابة فتبدأ افتراضاته، حتى تصل
به حدود الدعوات والافتراضات لافتراضها خائنة، وهكذا قرر أنها امرأة خائنة وهذا
السبب المعقول الذي يجعل عاشقها يقتلها.

المقطوعة الثامنة:

قد يضيعُ كلامُ الرّواةِ سدىً
بعد تدجينه في المقرّر في الجامعات
أو إعادة إنتاجه باختصار
في اللّجان التي تُقَحِّتُ كُتُبَ المدرّسةِ
رُبّما لم تُكُنْ من دَمٍ، إنّما تُرجِسَة
سافرت.. حولَ مرآتها
وأراهنُ ما عَشِقتُ أحداً
إنّما عَشِقتُ ذاتها
قربَ واحاتٍ (أولادِ جَلالٍ) في الفلواتِ
فَلْيَكُنْ
فَلْيَكُنْ
إنّني أحسدُ الغابةَ الماطرةَ
أحسدُ النّسرَ في جَرَجَرَة
أحسدُ الثّمَرَ في بَسْكَرةِ
أحسدُ الرّمْلَ والدَّودَ والعُشْبَ في المَقْبَرَة.

في هذا الجزء الأخير، يقرر أن التاريخ بأسره، قد يتغير حيث يكتب متطوراً، فلا عجب إن هو رأى قصة بوجه جديد. لينتهي من هذه القضية التي طرحها باختصار، ليرجع إلى العاشقة، فيؤكد أنها أسطورة كأسطورة النرجسة التي أحبت نفسها، ليقرر أنه من الممكن أن تكون خائنة، لعله يرتاح من دور الأسئلة التي شغلته طويلاً، ثم يعود لما بدأ تكراره في المقطوعة الأولى من الحسد، ليصل إلى نتيجة مفادها، أنه ومهما كانت هذه العاشقة، أي حتى لو كانت امرأة خائنة!!، فإنه يحسد الغابة التي استشهدت بها، والنسر الذي علا المكان، والتمر الذي أثمر من دمها، وأخيراً يحسد الرمل، والدود، والعشب، والموجودات في المقبرة التي دفنت مع البطلة. لقد حاولت الدراسة أن تتعمق في أجواء شعر المرأة عند المناصرة من عدة جوانب هي:

الجانب الأول: وصف لحالة المرأة في حياة المناصرة من خلال حديثه، ثم من خلال شعره، إذ لم ينحصر لها باب يمكن أن يلج منه الدارسون بسهولة، إنما انتزاع ذلك الشعر انتزاعاً من بين تقنياته المختلفة المتجددة، فكانت مكانة المرأة لا تضاهيها مكانة، فقد وضح أن المرأة كانت ذات أثر في شاعريته، كما ذكر في غير مكان أنه ابتدأت معرفته بالمرأة من النواة الأولى في حياته؛ (أسرته). وأخيراً استخلص ما ورد من وصف الجمال المعنوي والزينة الشكلية عند المرأة، فهي على قلة وجودها، لا بد من إلحاقها ضمن لغة الشاعر التي أثراها بهذه الأبعاد الشعورية الجميلة في المرأة.

الجانب الثاني: الأسلوب اللغوي الرمزي الذي اعتمده المناصرة في شعره في المرأة، حيث فيها تجلٍ خاص بالمرأة، وعليه، فإن المناصرة يعتبر مجدداً في لغته في المرأة، من خلال تقنياته التعريفية لها، فقد عرفها كرمز للحضارة، والدين، والتاريخ، من خلال الرمز التراثي، والرمز الأسطوري، والرمز التاريخي، تلك الرموز التي في غالبها كان للمرأة حضور لا يغفل، كعمود الملح، وزرقاء اليمامة.

الجانب الثالث: التمرکز حول امرأة بذاتها، إذ تم استحضار الماضي فيها، وكذلك تم استشراف المستقبل من خلال التركيز على هذه المرأة، وقد استخدمت التقنيات اللغوية في شعر المرأة، ما يجلو صورتها وصوتها تماماً، فهو ذو باع طويل في استحداث التقنيات التي تضع المرأة في المقام المناسب، مع التفرد من بين الشعراء العرب الحداثيين، بقدرته الهائلة،

على امتصاص التراث، الذي تشكّل فيه المرأة، المادة الخام والأكثر أهمية من بين المادة التراثية الأخرى، فهي موجودة في التاريخ وفي الحضارة وفي الأسطورة. فالدراسة تؤكد أهمية المرأة، تلك الأهمية التي تبرز من خلال استحضارها في كل ملمح شعري.

الباب الثاني

- الفصل الأول : التشكل اللغوي والفني في (قصيدة المرأة).
- الفصل الثاني : قراءة في بعض قصائد المناصرة عن المرأة :
- غزلٌ إلى نخلة الملح.
- دادا ترقص على ضفة النهر.
- تأخذني عيناك إلى أين !.
- عمّتي آمنة.

تمهيد

إن دراسة البنية الشكلية للقصيدة الحديثة، أمر ليس بالصعب، ذلك أنه كلما اتجهت الدراسة إلى أغوار النص، استطاعت استخراج طاقة أكبر من طاقات الشاعر المكنونة، والسريعة بسرعة الحياة، والقوية بمقدار قدرات الشاعر المكنونة التي يقوم بتوظيفها في نصه. ينقل عبدالله الغدامي مقولة عن عبد الحميد الكاتب، مفادها: "خير الكلام ما كان لفظه فحلاً ومعناه بكرةً ويعقب عليها الغدامي قائلاً: وهنا تأتي المرأة إلى اللغة بعد أن سيطر الرجل على كل الإمكانيات اللغوية، وقرر ما هو حقيقي، وما هو مجازي، في الخطاب التعبيري، ولم تكن المرأة في هذا التكوين سوى مجاز رمزي، أو خيال ذهني، يكتبه الرجل، وينسجه حسب دواعيه البيانية والحياتية"⁽¹⁾.

ويناقش الغدامي في هذه المقولة، الجور التاريخي الذي وقع على المرأة، فأحال دورها إلى خيال في ذهن الرجل، يصوغها حيثما شاء وكيفما شاء، والأمر الهام في هذه المناقشة أن المرأة لدى المناصرة لم تكن مجرد خيال، وإنما دغمها في كلماته الشعرية، كما دغم نفسه تماماً، فلغته مختلفة عن لغة نزار قباني في المرأة، لأن نزار قباني أعطاها صورة موازية لصورته، فهو يصفها زوجة وعاشقة ومناضلة ومتمردة، بينما المناصرة يتركها تتكلم بلسانها وتعمل بنفسها، بل وجعل من نفسه خيالاً لذهنها، يقول:

أَهْرُبُ لِلْبَحْرِ الْمُتْدَارِكِ، أَقْتَاتُ الْأَسْمَاكَ

وَالطُّحْلَبَ فَوْقَ صَخُورِ الْمَرْجَانِ

حَتَّى لَا أَبْقَى مَرْبُوطاً بِالْأَسْلَاقِ

حَتَّى تَأْتِيَنِي جَفْراً فِي النَّوْمِ كَحُورِيَّةٍ

وَتُوشُّوْشُنِي: لَسْتُ بِغُلَطَّانٍ، لَسْتُ بِغُلَطَّانٍ⁽²⁾

فالشاعر ينتظر الخلاص من امرأة تأتيه في المنام، ولفظة (جفراً)، التي تأتي في النوم، و(حورية) والفعل (توشوشني) دالات واضحة على قيمة المرأة في ذات النص،

(1) عبدالله الغدامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ط2، 1997، ص7.

(2) الأعمال الشعرية، ص436.

فعندما كان المناصرة، أستاذاً بجامعة تلمسان، أقام في فندق المغرب مع عائلته، حيث ولد ابنه كنعان، فكتب قصيدة (فندق). ويبقى المناصرة يؤكد على قوة المرأة بنفاذ بصيرتها بالقول:

الْقُدْسُ تُشْكِرُكُمْ

اللدُّ والرَّملة

الكرملُ العالي

المرجُ والتَّلَّة

وأنا وجفرا والحقائبُ والكُتُبُ

ثمَّ الفَسِيلُ تَلِيهِ دَفَاتِ الخَزَائِنِ

ثمَّ كنعانُ الجديد

جفرا تقول: بأنَّ أشعاري

وما أشبه

ستقربُ الدولة

البيتُ مهْدومٌ، والقلبُ مَخْتومٌ، والعقلُ مُخْتَلٌ، والفعلُ مُعْتَلٌ، والأرضُ
مُحْتَلَّةٌ⁽¹⁾.

وهاهو المناصرة، يؤكد ثانية، بلغة طبيعية، بسيطة، تكشف لنا عن دلالة هامة للمرأة، إذ يوازي بينها وبين الوطن، ثم يقرنها معه بدلالة: (وأنا وجفرا)، ثم يقرر ما تقره بشأن أشعاره بدلالة (جفرا تقول: بأنَّ أشعاري وما أشبه، ستقرب الدولة)، (فاللغة لا تكشف لنا عن خفاياها وأبعادها إلا إذا نحن منحناها خشوعنا وأحبينا أسسها حباً نوع من التقديس)⁽²⁾، وهذا ما ساعده على إيصال قدسية المرأة التي أحالت لغته إلى أساس كشف عن خفاياه فيها أثناء حديثه عنها، فإذا لجأ المناصرة إلى هذه اللغة بدافع النفسية، فإن المرأة هي التي حركت رؤيته فأنجبت هذه اللغة؛ فالمرأة موجودة، واللغة موجودة، لكن الذي يختلف هنا هي الرؤى التي ينشئها الشاعر حسب تفاعله مع هذه الموجودات.

(1) المرجع السابق، ص 622.

(2) سايكولوجية الشعر، ص 12.

وما لجؤوه إليها إلا لـ (وجود نفسي) وهذا الوجود النفسي لا يقلّ واقعية عن الوجود المادي نفسه، فإذا كانت إحساساتنا وإدراكاتنا تكشف لنا عن جانب من الواقع المعلوم، فإن تجارب الرؤى تكشف لنا عن جانب آخر هو الجانب المجهول⁽¹⁾. غير أن المناسب من الكلام هنا، أن المناصرة كشف عن مكنونه هو تجاه المرأة، لا عن مكنون المرأة؛ لأنه حسب التفسير النفسي للأدب يكون (تحويله لكل اسم وفعل - للمرأة - تقريباً إلى رمز جنسي)⁽²⁾. وهذا ما لم نلمحه عن المناصرة بل على العكس، فربما كان حبه للأرض نابعاً من حبه لا لأمه فقط؛ بل لكل أم ترضع طفلها لبن الحب للوطن. وعلى كل حال، فالتفسير النفسي للأدب لا يوجد فرق بين الخيال والواقع، بل يعتبرهما (عنصرين فعالين في عالم الأشياء والأشخاص والأحداث. وهذا معناه أن الشاعر، حين يستخدم خياله لا يهرب من الحقيقة، بل يلتمس الحقيقة كذلك في الخيال، فالخيال والواقع كلاهما وسيلة لنقل الصراع الداخلي الذي يعاني منه الفنان)⁽³⁾. وهذا التفسير عينه، يوقف عند رؤية المناصرة الاجتماعية للمرأة، فهو يقدسها قدسية الوطن في الخيال، وفي الحقيقة، وهذا ما يعطي ثراءً لتجربته في المرأة.

(1) سامي الدروبي، علم النفس والأدب، دار المعارف، ط2، ص141.

(2) التفسير النفسي للأدب، ص17.

(3) المرجع السابق، ص36.

الفصل الأول

القسم الأول: التشكّل اللغوي والفني في شعر المرأة

إن المناصرة من الشعراء الذين يصعب تمييز بنائهم الفني للقصيدة الواحدة، لكثرة ما تزخر بالتشكلات اللغوية، فقد أشبع نصه من محصوله اللغوي إشباعاً، مما جعل منه مقطوعات فنية متميزة، إذ حوى صوراً شعرية غنية، واستخدم تقنيات كثيرة كالقناع والأسطورة، كما اكتنف النصوص أوجهاً من الغموض - سيتناولها هذا الفصل -.

إن من وسائل التعبير في اللغة، الصورة الشعرية، وفي كثير من الأحيان يُلمس أن صورة المرأة الحسية عند المناصرة، هي صورة مستوحاة من طبيعة أرضه، وهذا ما يمكن أن نؤكد أنه حين نعلم أن المناصرة تغرب عن وطنه وهو في ريعان الشباب فبقيت صورة الوطن في ذاكرته هي الأم والجدة والعمة والأخت وابنة العم أيضاً، فالشاعر الحديث يستثمر الخصائص اللغوية في الشعر بوصفها مادة بنائية، لأن الكلمات في الشعر الأصل لا تنحصر ضمن دلالاتها المعجمية، بل تغدو تجسداً حياً للوجود، وظلالاً موحية، مما يجعل لغة الشعر كياناً وجسماً، عنصراً مهماً من عناصر التجربة الشعرية⁽¹⁾. لقد استخدم القدامى لفظة الصورة الشعرية ومشتقاتها، ومنهم الجاحظ الذي عرفها من خلال الشعر بأنها: "ضرب من النسيج وجنس من التصوير"⁽²⁾ فضلاً عن تأسيسها للجمال الذي يؤسس له الشاعر من خلالها، فهي "حاجة إبداعية وجدانية متناغمة، كما تعتبر مجالاً لإظهار التفرد في الصياغة المبدعة وإخفاء معنى جديد لم تكن تمتلكه القصيدة"⁽³⁾، فهي من وسائل التعبير والإيحاء في الشعر على مرّ العصور. وتُنشأ أهمية الصورة من خلال معركة النقاد والبلاغيين في الفصل بين اللفظ والمعنى، فاللفظ هو الصياغة الشكلية والهيكلي التركيبي في العمل الأدبي، والمعنى هو الفكرة المجردة التي تفي بالغرض⁽⁴⁾.

(1) خليل دياب أبو حهجه، الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1995، ص216.

(2) الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبدالسلام هارون، دار الكتاب، بيروت، ج3، 1969، ص132.

(3) بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ص12.

(4) رفيد، موسوعة الدراسات الإسلامية، الموقع: www.rafed.net/books/olom/quran/naqid/htm.

والأهم أنه يكشف عن نواحي الإبداع والجمال في النص الأدبي فالقاضي الجرجاني ربط الصورة بوشيجة شعورية تصلها بالنفس وتمزجها بالقلب⁽¹⁾. أما عبد القاهر الجرجاني فيقول: إن الجودة في الشعر لا تقاس بلفظه ولا بمعناه، وإنما بالصورة التي يكون عليها⁽²⁾. وقد كانت تجربة المناصرة تجسداً حياً للوجود الأنثوي، فقد جعل من المرأة صورة من العنب والرمان والسفرجل والتفاح والبرتقال والمشمش، فالمرأة هي الجمال، والمرأة الجميلة لا يملك الشخص العادي أن يعبر عن دهشته حين يراها، حتى ولو لم تكن بينهما أية صلة، فالمرأة الجميلة لفتت أنظار العوام فكيف إذا تكلمنا عن رؤية شاعر، وقد رأينا أن المرأة بكافة أشكالها اتخذت بعداً نفسياً هاماً عند المناصرة، لكن حين ننظر إلى الوصف الحسي للمرأة فلا نكاد نلمحه في شعره إذ زاوج بين الصفات المادية، والمعنوية، فهي ليست بالأوصاف الفاضحة المكشوفة، فالمرأة عنده ليست للإثارة، وإنما يبدو عليها الاختفاء خلف ريشة الفنان الوطني، فوصفها أخذ ثلاثة أشكال نفسية:

1. إسقاط صفات طبيعية في وطن الشاعر على جسد المرأة: يقول المناصرة في وصف جسد المرأة:

(نهداك سفرجلتان)⁽³⁾

(نهدان من التوت)⁽⁴⁾

وهذه من الصور الشكلية، التي استطاع أن يعبر فيها الشاعر عن صفات المرأة الجسدية، إذ شبهها بسفرجل وتوت الوطن، ثم لم يكتف بذلك، إذ شبه طولها بنخلة الوطن (طُولُكَ نَخْلَةُ هَذَا الشَّعَاب)⁽⁵⁾. ثم إعطاء صورة جميلة للشعر لا من خلال الشكل، بل من خلال الرائحة الطيبة، ثم من خلال اللون القرنفلي ذي الرائحة الزكية، والبلوط ذي اللون الأخاذ. (شَعْرُهَا الْقُرْنُفْلِي)⁽⁶⁾. (كَالْبَلُوطِ الْمَشْوِيِّ ضَفَائِرُهَا)⁽⁷⁾.

(1) القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبي الفضل وإبراهيم البحراوي، القاهرة، ص 412.

(2) أحمد السيد الصاوي، النقد التحليلي عند عبد القاهر الجرجاني، ص 191.

(3) الأعمال الشعرية، ص 19.

(4) المرجع السابق، ص 235.

(5) المرجع السابق، ص 251.

(6) المرجع السابق، ص 769.

(7) المرجع السابق، ص 112.

أما النقاء فلا نقاء كالثلج، وهذه صفة معنوية، جسدها الشاعر بقوله: (كانت جفرا أنقى من ثلج السهل)⁽¹⁾.

وقد جاءت الدراسة على تفسير الصورة النقية، التي جاء بها الشاعر للمرأة حيث يقول: (يا جفراً النبع، ويا جفراً القمح، ويا جفراً الطيّن، ويا جفراً الزيتون، السريس، الصفصاف)⁽²⁾.

إن استخدام الشاعر لأداة النداء لجفرا، يريد أن يرفعها للسماء، ويظهرها للكون، بوثبات عاطفية مفاجئة مع أنه يناديها بنداءات ثابتة بالأرض، كالنبع والقمح والطيّن والسريس، والصفصافات، ومع ثباتها في الأرض، يناديها لكي يعلي من شأنها فيرفعها إلى السماء، فحبها من حب الوطن الذي حبه من حب الله. وأخيراً فجفرا سحابة صيف، فهي خفيفة الظل، عالية كما أراد أن يرفعها من قبل، حيث تبدو واضحة، المزاجية بين الوصف الحسي والمعنوي، إذ يشبه النهدين بالسفرجل والتوت، والطول بالنخلة، والشعر بالقرنفل، والصفائر بالبلوط المشوي، وهي أنقى من الثلج، وهي القمح والنبع والطيّن، والزيتون والسريس والصفصاف، وأخيراً فهي سحابة صيف. مزج المناصرة في الوصف بين المرأة والطبيعة، حيث اتخذها عنصراً هاماً من عناصر الطبيعة.

2. كثرة استخدام اللون، فاللون ذو دلالات لا تخفى: أما عن استخدام اللون بكثرة في وصف صفات المرأة صفات المرأة فيقول المناصرة:

(لكنعانيات صفائر شقراء)⁽³⁾

(أين جنون صفائر كالبيض)⁽⁴⁾

لن يفتأ المناصرة من ذكر الصفائر بألوانها، حتى وإن كانت بيضاء، بيد أنه يريد جنون الصفائر البيضاء في مقابلة معكوسة، بين الجنون للشعر، المعروف أنه للفتاة، والشعر الأبيض يظهر في سن متأخرة للمرأة وهو سن الكبر. ثم ينتقل إلى العيون:

(1) المرجع السابق، ص 81.

(2) المرجع السابق، ص 19.

(3) المرجع السابق، ص 305.

(4) المرجع السابق، ص 775.

(خافوا من عَيْنِهَا السَّودَاوِين) ⁽¹⁾

(اللون الأخضر مزروع في العينين) ⁽²⁾

ثم يأتي على الأوداج واللون الخمري والسُمرة، فاللون الأحمر وصفة الامتلاء للأوداج:

(الحِنَّاءُ الخَمْرِيُّ عَلَى الأوداج) ⁽³⁾

(وَأَنْتِ مُلَوَّحَةٌ الخَدَّ سَمَرَاءُ عَارِيَّةُ الرَّاسِ) ⁽⁴⁾

الألوان المعروفة للشعر الأشقر والأبيض والأسود، كلها استخدمها المناصرة ليعطي صورة للجمال الوطني المنشود لدى امرأة الوطن التي أعطاها قداسة الأرض، فتية صبية ومسنة طاعنة.

3. التركيز على هيئة الجزء الموصوف أكثر من ماهيته: تجاوباً مع استدعاءاته النفسية لما يخزنه من صور للطبيعة في الوطن، واستبعاداً للوصف الحسي غير موجود في نصوصه. فقد ركز على الهيئة أكثر من الوصف الدقيق للشكل مثل قوله:

(ثَدْيَاكِ مُرْهِطَتَانِ، الصَّدْرُ نَتْوَةٌ فِي جَبَلِ النَّسِيَانِ) ⁽⁵⁾. لقد تابع المناصرة وصف المرأة وتشبيهها بالوطن، فجعل من هيئة الصدر في المرأة نتوء كما في الجبال، فالجبل جزء من طبيعة الوطن.

ثم يدقق في صفة الامتلاء للمرأة بتشبيهها بشجر الحور الدائري الرائع، الدائم الخضرة فيقول: (البنت مجدولة كالحور) ⁽⁶⁾. وأخيراً يعطي صفات تقليدية للشعر، فهو أملس، وطويل، وتارة متموج، وهذه الصفة يرجوها المناصرة للطبيعة فالتموّج من الموج البحري، يقول: (شَعْرُكِ أَمْلَسُ) ⁽⁷⁾. (نَادَيْتُهَا أَمَانِدَا بِشَعْرِهَا الطَّوِيلِ) ⁽⁸⁾. (شَعْرُهَا كَبَحْرِ

(1) الأعمال الشعرية، ص 281.

(2) المرجع السابق، ص 639.

(3) المرجع السابق، ص 305.

(4) المرجع السابق، ص 141.

(5) المرجع السابق، ص 17.

(6) المرجع السابق، ص 376.

(7) الأعمال الشعرية، ص 125.

(8) المرجع السابق، ص 220.

مَوْجَ الشَّاعِرِ الْهُمَامِ⁽¹⁾. ثم يعطي صفة للصفيرة فيقول: (مرفقة بضفائرها اللؤلؤية، كالسَّلُورِ الْبَحْرِيِّ)⁽²⁾.

ركز هنا بصورة فاعلة على الهيئة: الشديان مرهطان، والصدر نتوء، والصفائر لولبية، والشعر طويل، و متموج، وأملس. فكل هذه هيئات لا تخرج الشاعر عن طبيعة الوصف العادي لأنه - كما أشرنا من قبل - لم يصف بهدف الوصف الحسي للمرأة إنما وصف ليؤكد مزاجه المرأة والطبيعة فتوظيف الطبيعة بالشعر موجود منذ العهد الجاهلي لكن المناصرة جعل من وصف المرأة بثاً لمأساة الوطن، وحالاته المتفاوتة، غير المستقرة، وهو بهذا يوازي موازنة تامة بين الوطن والمرأة.

ولقد اعتمد المناصرة آليات عديدة في التعامل مع اللغة الشعرية عامة، وقد انسقت آلياته في شعره في المرأة، والذي هو مزيج بالغ الحبكة داخل نسيجه الشعري، وقد اعتمد ذلك بشكل أساسي على ما لدى المناصرة من قدرة على تفعيل لمادة الحياة لديه وهي المرأة مع مادته الشعرية. (إن العمل الشعري المعقد في تأليفه وتنظيمه يتطلب من الناقد جهداً موازياً لجهد الشاعر ورؤياً نافذة كرؤياه، ولهذا يغدو التهاون في عملية الكشف عن أعماق المعنى الشعري إنقاصاً من إجلاله⁽³⁾، لذا تسعى هذه الدراسة جهداً للكشف عن مكنون المعنى الشعري وسبر أغوار الصورة الشعرية للوصول إلى رؤى الشاعر للحياة لمشاركته نشاطه الإنساني وإحساسه القوي بما حوله. وهكذا تكونت الصور الشعرية عند المناصرة إذ مزج بين الواقع والجمال الفني في صورته الفنية، فالمرأة ذاتها جوهر فنية تتواشج مع النفسية الصعبة التي عاشها، لكنه استطاع أن يقدم صوراً ذات قداسة فيقول فيها:

سَأَحْلُمُ يَا لَعْنَةَ اللَّذَّةِ النَّائِمَةِ
وَأَنْتِ مَلُوحَةٌ الْخَدِّ، سَمَرَاءُ، عَارِيَةُ الرَّأْسِ
مَنْفُوزَةُ الشَّعْرِ

(1) المرجع السابق، ص 91.

(2) المرجع السابق، ص 518.

(3) عبد القادر الرباعي، جماليات المعنى الشعري، المؤسسة العربية للدراسات، 1999، ص 35.

تَجْرِينَ تَحْتَ السَّمَاءِ
كَأَنَّكَ سُلْطَانَةُ الْبَحْرِ، جَمْرَةٌ هَذَا الْفِرَاقِ
تَبُوسِينَ أَقْدَامَ هَذَا الْقَتِيلِ⁽¹⁾

هذه الصورة للمرأة التي اعتبرها لذة نائمة، وهي تحمل هذه الصورة لأنها لعنة، يشير المناصرة إلى المرأة الفلسطينية، التي حملت لعنة امرأة لوط، لكن لا يلبث أن يمزج الصورة بالواقع، فالمرأة الفلسطينية ملوحة الخد منقولة الشعر، تركض تحت السماء فهي رغم جمرة الفراق عزيزة النفس شائخة كسلطانة الماء إذ أنها قدمت شهيداً للوطن فهي تبوس أقدام هذا القتيل. ثم يمزج بين المرأة والوطن بصورة متتالية تعطي لمحات الألم، وتبرز آهات الألم حين يحاول إقامة جسر للعودة إلى وطنه، فيقول:

تَحَدَّثْتُ عَنْ وَطَنِي، وَأَنَا أَشْرَبُ الْحُزْنَ مِنْ شَفْتَيْكَ
عَصِيرَ الْمَوْدَةِ، ثُمَّ تَقَوَّقَعْتُ فِي رِدْفِكَ الْأَيْمَنِ الْمُسْتَبَاحِ⁽²⁾

هذه صورة من عدة صور في قصيدة (مواصلات إلى جسد الأرض)، فالصورة تجسد عشق الشاعر للوطن، فهو يشرب من شفاهه الذي جسده في امرأة، لكن ماذا يشرب؟ شراب؟ وأي شراب؟ من الحزن!! ثم صورة التقوقع، وكأن المتكلم يتيم، حزين، طريد، يجلس على نفسه من شدة الانكسار، وأين؟؟، في الردف الأيمن المستباح، فالوطن جسد امرأة والشاعر متقوقع في جانبها الأيمن لأنه مستباح من قبل العدو. وهذه الصور تجسيد رائع للوطن في امرأة، واندماجه فيها اندماجاً دون انفكاك. ثم يأتي المناصرة بصورة المرأة الوطن، لترك أثر الموت على أرضها، فهو يتبادل مع الوطن حوار الموت البطيء، كالحية الرقطاء معبراً بذلك عن الغربة القاتلة، فيقول:

لَيْلًا سَامَحْتُكَ يَا شَرِيَانِي الْمَقْطُوعِ
أَفْرَعْتُ زُجَاجَ مِرَارَاتِي وَنَهَرْتُ نَبِيذَ الْجُوعِ
كَالْصَلِّ الْأَرْقَطِ أَنْسَابُ عَلَى الطَّرْقَاتِ الرَّمْلِيَّةِ
أَتْرُكُ أَثَارِي وَأَمُوتُ⁽³⁾

(1) الأعمال الشعرية، ص141.

(2) المرجع السابق، ص171.

(3) الأعمال الشعرية، ص381.

يعتبر المناصرة صورة الوطن كشرائه المقطوع، والإنسان يموت إذا قطع شريانه لكن يبطاء، ثم يعتبر أن ما تجرّعه من مرار الأيام السوداء، قد عبّأها بزجاجات، ثم لم يأخذ نبيذاً بل نهره وأبعده لأن النبيذ لا يُنسي الجوع، والموت بطيء كالأفعى، فيتحرك على طرقات رملية، يترك أثراً له - بشعره الباقي على مدى الأيام - ثم يموت. لقد تركت الصور المناصرية أثراً بالغاً في القارئ حيث أقدم على عرض صور من عمق المأساة التي عاشها، فكانت بمثابة فيلم سينمائي متطور، ضمن سيناريوهات مدروسة، ومخرجة بآليات عبقرية، حتى غدت صوراً طبيعية، وواقعية، وذات روح إنسانية. لقد جسّد المناصرة قدرة فائقة في استخدام اللغة الشعرية، استخداماً يتواءم مع الواقع، كما اعتمد على خياله السابح في أعماق الذكريات الأولى، فهو يستحضر الوطن بكل حبة عنب، وكل ذرة تراب، وكل نسمة هواء، وكل قطرة ماء، وهو بهذا يؤكد رؤيته الثاقبة في المرأة، فهي تتخلل ثانياً كلماته، وكأنها جزء منه دون مساس بقدسية المرأة أو براعة الكلمة، فالكلمات منتقاة، والمعاني واضحة، بيّنة. فالمرأة الحقيقية لها دور في شعرية المناصرة، إذ ما فتى يذكر النساء اللاتي كنّ ذوات دور تشجيعي في مسيرته، كما أنه منذ بداية حياته الشعرية جعل المرأة رمزاً للوطن، الذي سكن قلبه قبل الغربة، وظلت صورته بأشكالها وألوانها الزاهية المشرقة، تشعّ في ذاكرته حتى بعد مرور السنين العصبية، ثم جاءت ظروف المنع من دخول الوطن، لتحرك في ذاته النرجس الوطني الذي يسكنه، فما لبث أن فاح برائحة عطرية خلّابة كانت وما تزال، وستبقى محفورة في ذاكرة الأجيال، مهما تعاقبت عوامل التعرية، فالمناصرة تخطى حدود الزمان والمكان، وحدود الخيال والواقع ليتمخض عن وحدوية أسرية، فيها المرأة صنو الرجل، ووحدوية وطنية، فيها اتصال بين الماضي والحاضر والمستقبل، بجبل ممدود إلى ما لا نهاية من الحضارة، التي تجعل من الأمة العربية أمة واحدة. ولقد استخدم المناصرة تقنية الغموض في شعره. وسبب اعتماد الشاعر الحديث على الغموض - ولا نقول الإبهام - استحداثاً لتقنية من تقنيات الشعرية الحديثة، وللأسباب ذاتها التي حملته على استخدام الأسطورة والقناع، فالغموض يعد السامع عن قصيدة الشاعر، كما يجنب الشاعر نفسه المواجهة، وتقريب المستحدثات الواقعية بأكية مقلوبة أحياناً، أو بعيدة عن الصورة الحقيقية، لإعطاء شكل آخر من أشكال

التاريخ، الذي في كثير من الأحيان صادف في الحقيقة هذا القلب أو هذا البعد التاريخي،
فناه يقول في قصيدته الثرية، (مذكرات البحر الميت):

تَكْبُرُنِي جَدَّتِي بِعَامَيْنِ
الشَّعْرُ الْأَبْيَضُ فِي رَأْسِهَا يُغْنِي ثَلَاثَ أُغْنِيَّاتٍ
أُغْنِيَةً لِلذِّكْرِ
أُغْنِيَةً لِلْحَاضِرِ
أُغْنِيَةً لِلْمَوْتِ
لَعِبْتُ مَعَ جَدَّتِي كُرَّةَ السَّلَّةِ وَكُرَّةَ الْمَاءِ
وَالْعَابَاءُ أُخْرَى يَعْرِفُهَا الْمُحَكِّمُونَ فِي الْمُبَارِيَّاتِ
شَبِعْتُ جَدَّتِي، صَرَخْتُ إِنَّهَا مُتَعَبَةٌ
رَجَعْنَا آخِرَ النَّهَارِ
وَكَانَتْ تَكْبُرُنِي بِثَلَاثَةِ أَعْوَامٍ (1)

هذه المتناقضات المتكررة والمتتابعة، والغريبة كل الغرابة في المفهوم قريباً وبعيداً،
فالمناصرة يعدُّ أن الجدة، تاريخ، والشاعر يحاول استيعاب التاريخ، والدالات الثلاث في
الأغاني تؤكد الرمز وتشرح الغموض، فالأولى للذكرى، فالتاريخ يمضي وتبقى منه
الذكريات، والثانية للحاضر والذي يسجله التاريخ ويغنيّه، أما الثالثة فيستشرفها المناصرة
عينه بالموث، إذ لا يراه للتاريخ، بل لما سيكتبه التاريخ من أحداث تخصّه ووطنه، ثم يؤكد
على أن التاريخ يلعب والشاعر الفرد يلعب معه، والذي يعرف الألعاب الأخرى، هم
صانعو التاريخ المكتوب، فالتاريخ شبع كتابة، لذا صرخ أنه متعب من اللعب المكتوب،
فأعطى صورة القلب والغرابة بقوله: (وكانت تكبرني بثلاثة أعوام)، لكن الصحيح أن ما
كتبه التاريخ، كان أكبر من الأحداث. أيضاً يورد المناصرة في قصيدة أخرى ما هو أغرب
من الأولى بطريقة مدهشة حين يقول:

(1) الأعمال الشعرية، ص 205.

أُمِّي لَا تُحِبُّ التَّشْبِيهَ وَتَمَقَّتْ الْكِنَايَةَ
تَكْرَهُ الْكَرْنَتَيْنَا عَلَى جَبَلٍ فِي الْخَلِيلِ
حَيْثُ الدَّوَاءُ كُلُّهُ أَحْمَرٌ⁽¹⁾

إن هذه الممازجة بين اللغة والمرأة واضحة، فلفظة (الكُره) والدواء الأحمر، تعطي هذه الدالات مجتمعة، المغزى من غموض الكلمات، وكأن المناصرة يريد أن يصرخ بالعربية الفصيحة، أمي تكره اللون الأحمر، لأنها لا تأبه إلا بلون الدم يخضب شهيداً أو جريحاً. والكرنتينا حالة من الحجر، والجميع لا يحب الحجر خاصة ما جاء من الاحتلال. أيضاً يورد المناصرة ما هو أشد غموضاً من الأمثلة السابقة، حيث تباريح الطفولة تلاحق حب النساء لديه يقول:

ثُمَّ سَأَلْتُ أَبِي فِي الْمَسَاءِ
عَنْ امْرَأَةٍ كُنْتُ أُعَشِّقُهَا
وَأَنَا غَارِقٌ فِي ثِيَابِ الطُّفُولَةِ،
كُنْتُ الْأَحِقُّهَا بِعُيُونِي
الْأَحِقُّهَا، وَهِيَ ذَاهِبَةٌ نَحْوَ مَدْرَسَةِ الْبَحْرِ،
ثُمَّ لَمَّا تَوَوَّبْتُ إِلَى الْمَسْجِدِ النَّبَوِيِّ،
إِلَى آخِرِ الصَّفِّ تَفَرَّشْتُ سِجَادَةَ النَّطْعِ،
يَا حَسْرَتَا
قُتِلْتُ خَطَاً تَحْتَ زَيْتُونَةٍ،
فِي شِجَارٍ عَلَى الْمَاءِ،
بَيْنَ قَبِيلَتِهِمْ وَقَبِيلَتِنَا، أَيُّهَا النَّبْعُ،
كَيْفَ أَقَاوِمُ نَسِيَانِ أَحْجَارِكَ النَّاعِمَاتِ،
قَنَادِيلُ بَحْرِكَ لَيْلًا تُضِيءُ مَوَاعِيدَهَا⁽²⁾

(1) المرجع السابق، ص 207.

(2) الأعمال الشعرية، ص 584.

فالمناصرة يراهن على حبه منذ الطفولة، ولا غرابة في ذلك، لكن الغرابة في إياب المحبوبة إلى المسجد النبوي لتفرش سجادة النطع، فهي تموت وهي طاهرة، نقية، فهذه المحبوبة تقدم نفسها قرباناً حين تفرش هي بنفسها سجادة نطعها، وتنتظر السياف ليجزّ عنقها، والأغرب أن حسرته كانت على قتل فتاته خطأ، تحت زيتونة حين كان (شجار على الماء) وفي هذه الدالة توضّح؛ أن فتاته قتلت فيما كان شجار من أجل الماء، بين أهل الماء (أهل فلسطين)، والأعداء (اليهود)، فهو يحدث في هذا النص سرداً سريعاً لقصته مع محبوبته التي لم يلتق بها، إذ قدمت نفسها قرباناً للوطن.

لقد حاول الشاعر جاهداً أن يبحر في الغموض، ويسير بعيداً لكن محتته كانت أوضح من أن يعبر عنها بالغموض، ومأساته كانت أعمق من أن يخفيها بحفنة تراب، لذلك كانت أمثلة الغموض قليلة لدى المناصرة، خاصة فيما يتعلق في شعر المرأة، ذلك أن الشاعر عدّها جزءاً منه، والمناصرة نفسه كشاعر لم يكتنفه الغموض، ذلك أنه اجتهد في إظهار مكنونات التاريخ، ومسح الغبار عن الحضارات الغابرة الموجودة في بلاد الشام، والتي أسماها بلاد كنعان، فما الذي يحمله على الغموض كغيره من الشعراء، إلا إبداع الشاعر الذي أبى الظهور إلا مستخدماً للغموض، كتقنية من تقنيات الشعر الحديث. أما القناع فقد استخدمه الشعراء بشكل كبير؛ أما المناصرة فآلية استخدامه للقناع منتزعة انتزاعاً من بين طيات قصائده، وما استخلصه بسهولة، (فقد صار الشاعر الحديث في بحث دائم عن الوسائل التي تقي تجربته الشعرية المباشرة وتضفي عليها تميزاً وأصالة، فالقناع ليس توظيفاً لشخصية، وإنما هو إلباس التجربة الشعرية كلها رداءاً تراثياً، وعندئذ تتداخل عدة تقنيات في ارتداء الشاعر للقناع كالاستلham التاريخي، والتناص، وغيرها)⁽¹⁾ وهذه التقنيات استخدمها الشاعر مع المرأة عينها، حين استخدم هو نفسه قناع امرئ القيس في قصيدة وازت قصيدة امرئ القيس في حديثه لامرأة دفنت قبله: يقول امرؤ القيس فيها:

(1) سامح حسن صادق: عزالدين المناصرة وفنّه الشعري، (رسالة ماجستير)، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، 2005، ص3.

أجارتنا إنا غريبان هاهنا

وكل غريب للغريب نسيب⁽¹⁾

فيأخذ المناصرة من هذين البيتين ما يشير إلى مفتاح تجربته الشعرية فيقول:

جارتني، إنا غريبان بوادي الغرياء

نبعث الشعر ونحمي أنقرة

أيها الوادي الخصيب

ربما مرت على القبر هنا يوماً حمامة

يا حمامة السهوب

أبلغني عنى التحية

قبل موتي للحبيب

داره السمراء شرقي اليمامة

رغم قهري، ساغنيك إلى يوم القيامة

مشرعاً صوتي وسيفي / في وجوه الندماء⁽²⁾.

فالشاعر يلبس قناع امرئ القيس الذي قتل مسموماً بثوب أهداه إياه القيصر ملك الروم، لأن القيصر استشعر الخطر من محاولة امرئ القيس، توحيد العرب، وطموحه لإضافة ولاية فلسطين إلى ملكه. وكأنه بغرته قُتل وهو يعزي نفسه حيث يوعز أنه مات بواد خصيب، وهو يريد أن يوصل تحية للحبيب، قبل أن يموت في الغربة التي قتلتها، دون أن يذكر لفظ القناع، بل استخدم من مستلزماته، وهي قصة امرئ القيس السابقة الذكر. كما أرتدى المناصرة قناع أبي محجن الثقفي، يطالب من خلاله شعب مصر وحكومته مساعدته وإطلاق يد الجهاد، فقد رمز لمصر بامرأة سعد⁽³⁾ يقول:

(1) المرجع السابق، ص 41.

(2) سامح حسن صادق: عز الدين المناصرة وفنّه الشعري، (رسالة ماجستير)، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، 2005، ص 38.

(3) المرجع السابق، ص 46.

أتيت إليك، اقبليني وهذي عيوبي، سلاسلهم في الزنود
أتيتك، هذي كرايسهم سآبول عليهم، وأرمي بها في المياه
كطفل غريب

أجوب البلاد أحاور أطلالها الصامتات وحيداً، هنا في البعيد⁽¹⁾
وقد ذكر هذا في قصيدته (أبو محجن الثقفي أثناء تجواله)، ثم لا يلبث أن يتابع
وجهته في القناع، حيث يصف لحظة إعادته من المنفى بالقيود⁽²⁾ يقول:
سمعت النساء يقلن لها أطلقيه، ففي وجهه توبة كصلاة الرسول
رأيت وحوش البراري تصيح: إذا تاب فلتطلقيه،
ففي صدره عنب من جبال الخليل⁽³⁾

وهذه نهاية القصة، فأبو محجن توسل، والمناصرة يتوسل، ولكن نهاية القصة عند
المناصرة جعلت مفتوحة، حيث قضيته لم يبت فيها كما بُت في قضية أبي محجن. لكن
المناصرة أجاد باستدعاء هذه الرموز التراثية كامرئ القيس وأبي محجن الثقفي، وكانت
الإجادة الأعمق بتتويج هذا القناع باستحضار المرأة في المرتين حيث عاملها على أنها نظير
له، بل ومعاادل واقعي لمحتته وهمه، فالمرأة الأولى كانت المرأة نصيراً له، وفي المرة الثانية
كانت نصيراً، وعليه فإن إدماج المناصرة لدور المرأة في استخدام القناع، أثبت قدرته
الفائقة على فهم وإدراك خفايا التراث، تتجلى بتقنياته الفائقة المهارة. أما التكرار عند
المناصرة، فذو أشكال متعددة. وعليه، فإن كثيراً من الألفاظ الدالة على المعنى ذاته ترددت
عند المناصرة، وخاصة فيما يتعلق في شعر المرأة. ولقد أورد الدكتور فيصل القصيري في
كتابه (بنية القصيدة في شعر عزالدين المناصرة)⁽⁴⁾ عدداً من أنماط التكرار لديه منها:

(1) الأعمال الشعرية، ص 242.

(2) سامح حسن صادق: عزالدين المناصرة وفن الشعر، (رسالة ماجستير)، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة،
ص 47.

(3) الأعمال الشعرية، ص 234.

(4) فيصل القصيري، بنية القصيدة في شعر عزالدين المناصرة (رسالة دكتوراه)، وزارة الثقافة، توزيع مجدلاوي، عمان،
2005، ص 175.

- التكرار الاستهلاكي.
- التكرار الختامي.
- التكرار المنهمر.
- التكرار الدائري.
- تكرار اللازمة.

1. **التكرار الاستهلاكي:** وهو اعتماده إلى تكرار مفردة أو جملة معينة في مستهل القصيدة⁽¹⁾. كقول المناصرة في قصيدته (غزل إلى نخلة الملح):
حرام عليك، حرام، حرام⁽²⁾.

2. **التكرار الختامي:** وهو شكل من أشكال التكرار الصوتي، يأتي في ختام القصيدة⁽³⁾.
كقول المناصرة في قصيدته (نشيد الكنعانيات):
ثُمَّ لَا نَكْتَفِي بِأَكْنَعَانِيَّاتِ الدَّمْعِ بِهَذَا
ثُمَّ لَا نَكْتَفِي بِهَذَا
لَا نَكْتَفِي بِهَذَا
لَا نَكْتَفِي بِهَذَا⁽⁴⁾

3. **التكرار المنهمر:** وهو أحد أنواع التكرار اللفظي، إذ تفرض مفردة ما في القصيدة حضورها الفاعل في إنتاج حشد من الدلالات، فضلاً عن إغناء الإيقاع ورفع درجة أدائه⁽⁵⁾. كقصيدة المناصرة (جفرا أرسلت لي دالية وحجارة كريمة)، حيث يقول:

مَنْ لَمْ يَعْرِفْ جَفْرًا... فَلْيَدْفِنْ رَأْسَهُ
مَنْ لَمْ يَعِشْ جَفْرًا... فَلْيَشْتُقْ نَفْسَهُ
فَلْيَشْرَبْ كَأْسَ السُّمِّ الْهَارِي، يَذْوِي، يَهْوِي، وَيَمُوتْ

(1) القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، ص 177.

(2) الأعمال الشعرية، ص 11.

(3) نبية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، ص 181.

(4) الأعمال الشعرية، ص 454.

(5) بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، ص 183.

جَفْرَا جَاءَتْ لِرِيزَارَةِ بَيْرُوتِ
 هَلْ قَتَلُوا جَفْرَا عِنْدَ الْحَاجِزِ، هَلْ صَلَبُوهَا فِي تَابُوتِ؟
 جَفْرَا أَخْبَرَنِي الْبُلْبُلُ لَمَّا نَقَرَ حَبَاتِ الرَّمَانِ
 لَمَّا وَتَوَتْ فِي أُذُنِي الْقَمَرُ الْحَانِي فِي تَشْرِينِ
 هَاجَتْ تَحْتَ الْمَاءِ طُيُورُ الْمَرْجَانِ
 شَجَرُ قَمَرِي ذَهَبِي يَتَدَلَّى فِي عَاصِفَةِ الْأَلْوَانِ
 جَفْرَا عَنَبَ قِلَادَتُهَا يَاقُوتِ
 هَلْ قَتَلُوا جَفْرَا قَرِيبَ الْحَاجِزِ هَلْ صَلَبُوهَا فِي تَابُوتِ (1)

لقد بلغ عدد أسطر هذا الجزء من القصيدة أحد عشر سطراً، وورد اسم جفرا، سبع مرات، وهي بسنة أكثر من نصف عدد الأسطر، ولقد كرّر المناصرة في موضع آخر اسم مريم حيث يقول:

إِنْ كُنْتُ نَسِيتُكَ يَا مَرْيَمَ
 فَلْيَسْعَنِي ثُعْبَانُ
 إِنْ كُنْتُ نَسِيتُكَ
 فَلْتَذْهَبْ قَافِيَتِي فِي الرِّيحِ
 وَلْتُمَحِّ مِنْ رُوحِي الرُّوحُ
 وَلْتَنْهَشْنِي الْعُقْبَانُ
 إِنْ كُنْتُ نَسِيتُكَ يَا مَرْيَمَ
 لَيْسَتْ حَجَرًا مَرْيَمَ
 مَرْيَمُ الْبَحْرِ الزَّاهِي،
 الْبَحْرُ الْمَلْفُومُ
 مَرْيَمُ نُجُومٍ، أَجْنَحَةٌ وَرِسَائِلُ وَثُخُومِ
 مَرْيَمُ هَدِيرِ الْبَحْرِ وَهَدْدَةُ الْبَحْرِ
 يَتَكَوَّرُ مَاسُورًا فِي عُبِّ عِبَاءَتِهِ

(1) الأعمال الشعرية، ص 373.

المنسوجة من ذهب الليل⁽¹⁾

4. التكرار الدائري: وهو أحد أنواع التكرار اللفظي، ويتخذ بنية دائرية، حيث يعتمد على تكرار عدد من الوحدات اللغوية في مطلع القصيدة وختامها، ولا يعد التكرار دائرياً لمجرد تشابه خاتمة القصيدة مع بدايتها عن طريق التكرار التام أو الجزئي، وإنما يتطلب مثل هذا التكرار أن يكون ثمة مسوغ فني أو قيمة جمالية لإنهاء القصيدة بالجملة التي افتتحها⁽²⁾. لكن الأعمال الشعرية للمناصرة خلت من هذا التكرار - خاصة فيما يتعلق بشعر المرأة - إلا من قصيدته التي بعنوان (كلبة هذه السيدة) يرمز إلى الدولة العظمى، فيقول:

كلبة هذه السيدة

بعد عشرين عاماً رأتني أحنّ إلى عبث
بالضفائر، كانت تُدندلُها فوق الجبين
ثم ينهي القصيدة بالمقطع الآتي فيقول:

هكذا طنّشتني وقالت:

له جسدي البض أعطني

وأنت كفاك الحنين

كلبة هذه السيدة⁽³⁾

فالملاحظ أن أول جملة هي (كلبة هذه السيدة)، وآخر جملة مكررة تماماً، والمسوغ من اعتبارها تكراراً دائرياً هو أنها ابتدأت في الحديث عن العبث بالضفائر، وانتهت في الحديث عن الجسد البض، مع تكرار لازمة (كلبة هذه السيدة).

5. تكرار اللازمة: وهو تكرار سطر أو جملة شعرية، مرات عدة في القصيدة ليخلق مناخاً إيقاعياً، وزخماً دلالياً، ينتجان معاً شعرية القصيدة⁽⁴⁾. كقول المناصرة في قصيدته (يا عنب

(1) الأعمال الشعرية، ص 751

(2) بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، ص 186.

(3) الأعمال الشعرية، ص 796.

(4) بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، ص 189.

الخليل) حيث تتكرر اللازمة بألية استدعائية كقوله:

سمعتك عبر ليل الترف اغنية خليلية⁽¹⁾

سمعتك عبر ليل الحزن اغنية خليلية⁽²⁾

سمعتك عبر جمر الصيف اغنية خليلية⁽³⁾

فاللغة المكررة (سمعتك عبر)، وهذه اللازمة ليست متتابعة بل متفرقة بين خلايا القصيدة الطويلة. هكذا يكون التكرار في شعر المرأة متعدد الوجوه، وهذا يعطي قوة لشعرية النص، وجاذبية إيقاعية تتجلى في قراءة الشعر بتقنياته المختلفة لدى المناصرة. أما اللون فينتهي القاموس اللوني الخاص بالشاعر من خلال قصيدته وعلاقتها مع المكان وسيرة اللون بصفاتها سرديات مضادة للواقع، وكائنات قابلة للحياة والخلود، وهي ليست ألواناً وإنما طبقات من التاريخ⁽⁴⁾.

والمناصرة شاعر المكان، هاضم التراث، موظف التاريخ، لا بد أن يلون لوحاته الشعرية بصبغات أسطورية، فاللون لديه متعدد، ومتكرر، وقد مرت الألوان في ذاكرة الأعمال الشعرية كشريط حيوي زاو فيه الأزرق، والأخضر والأحمر والأصفر والرمادي، لكن ما يهمنا ما ورد مع المرأة بدلالاته المختلفة، يقول المناصرة: (ثم تموت السيدة الفضية)⁽⁵⁾ يعني الشاشة التلفزيونية حيث كانت أبيض وأسود تدعى الشاشة الفضية. ويقول: (وقيل لنا: إنما أنت من فتنة الأرجوان)⁽⁶⁾ والأرجوان؛ أسم دال ومدلول يرتبط بالكنعانيين، حيث كانت تسمى أرض فلسطين قديماً؛ أرض كنعان؛ أي أرض الأرجوان، والأرجوان؛ مادة مستخرجة من القواقع الصلبة اكتشف على شواطئ غزة، وهو فيزيائياً

(1) الأعمال الشعرية، ص 25.

(2) المرجع السابق، ص 28.

(3) الأعمال الشعرية، ص 30.

(4) زياد أبو لب، (جمع وتحرير): عزالدين المناصرة: غابة الألوان والأصوات، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، 2005م، ص 215.

(5) الأعمال الشعرية، ص 18.

(6) المرجع السابق، ص 12.

مزيج بين الأزرق (الأفق البعيد)، والأحمر (الفداء والتضحية)⁽¹⁾. ويقول المناصرة إشاة إلى يباس العود الأخضر في الغربة:

(هذا قلبي منشور فوق الطرقات الصفراء

هذا عودي

سأدندن أنشودة سهل مجدو

عودي

هذا عودي الأخضر فوق شفاء الكنعانيات)⁽²⁾

فقلبه منشور في طرقات صفراء، بينما العود الأخضر هناك في سهل مجدو، حيث شفاء الكنعانيات. ثم يعطي المناصرة صفة اللون الأصفر للزمن حين يقول:

أشرب كأس عصير من جعدة

أشرب وقع مسافات الساقين المرمز

في قاع محطات الزمن الأصفر

أشرب زمناً ممدوداً وبطيئاً⁽³⁾

والجعدة عشبة مرة، والساقان المرمز ثقيلة فمسافاتهما؛ طويلة لبطء الخطو، يشربها الشاعر في كأس في محطات انتظار الزمن المريض؛ كناية عن عذابات، ورغم هذا المرار، فإن الشاعر يشرب هذا الزمان البطيء المر، فهو المعذب من الأحداث الصعبة. وقد ذكر اللون الأصفر للدلالة على قدم الأوراق بقوله:

المطر يرش رش فوق الأوراق المتهترئة

والريح تدق الأبواب الصديئة

المطر يرش رش والورق الأصفر

يتناثر في الردهات⁽⁴⁾

(1) زياد أبو لبن (جمع وتحرير): كتاب عز الدين المناصرة، غانة الألوان والأصوات، ص215.

(2) الأعمال الشعرية، ص78.

(3) المرجع السابق، ص78.

(4) الأعمال الشعرية، ص55.

ثم يعبر عن اللون الأصفر بالأسى الذي لحق أطفاله حيث يقول: (أَكَلَتْكَ الْغُمَّةُ
الصُّفْرَاءُ يَا طِفْلِي الْحَزِينِ)⁽¹⁾. ثم يأتي اللون الأزرق وهو لون زجاج الخليل، فيقول:
(عينا جدتي زرقاوان كالبحر الأبيض)⁽²⁾. وفي هذا المقابل، يثبت المناصرة أن استخدامه
للون هو من قاموسه الشخصي إذ أن هناك نوعاً من الغرابة، في الألوان التي يستخدمها،
ولكن البحر هو البحر أبيض بلفظه رغم أن لونه أزرق. ونراه حيناً آخر يمزج الألوان
يرسم لوحة فنان بقوله:

رَشَرَشَتِ النُّجْمَةُ امْطَاراً حَمْرَاءَ

زَهْرَةَ حَنْتُونِ بَرِيَّةِ

تُلْهَبُ قَلْبَ السُّفْحِ

أَغْنِيَةَ زَرْقَاءِ

رَائِعَةً كَالْجُرْحِ

تَتَسَلَّقُ ذَيْلَ الثُّوبِ الْغَجْرِيِّ

وَعَلَى الصَّدْرِ فَرَاشَاتٍ وَبِنَفْسِجَةٍ فِي يَاقَةِ قَبْئِهَا⁽³⁾

لقد ذكر المناصرة أربعة ألوان في أسطر سبعة، لكن دلالاتها متداخلة تختلط
بأجواء الغرابة، فالأحمر لون التضحية، فيذكر أن النجمة ترش الأمطار الحمراء، فالنجمة
مصدر للجمال والضوء لكنها ترش أمطاراً حمراء، وهذه دلالة على أن لا جمال فيما
يذهب إليه الشاعر من رمزية للدماء، ثم يجعل من الأغنية مادة للصفاء يجعلها زرقاء،
ويجعلها تتحرك متسلقة ثوب غجرية ليصل في حركات اللون إلى اللون الحيادي
بالبنفسجة الصامته القابعة عند فراشات على الصدر. ثم يذكر اللون الأحمر مع الخجل
والحياء فيقول:

وَفِي شَاطِئِ النَّيْلِ دُقْتُ اسْمِرَارَ خُدُودِ الْبَنَاتِ

فَقُلْتُ إِذَا أَحْمَرَ خَدُ الْبُنْيَةِ هَاجَتْ جَمُوعُ الرِّجَالِ⁽⁴⁾

(1) المرجع السابق، ص 52

(2) المرجع السابق، ص 203.

(3) المرجع السابق، ص 105.

(4) الأعمال الشعرية، ص 150.

هذان لونان؛ الأسمر ولا يطلق إلا للبشرة، والمصريات فيهن من السمار الجميل ما فيهن، غير أن الخجل يجعل خدودهن حمراء فتصبح مثيرة لاهتمام الرجال. ثم يذكر اللون الأسود متشجاً بالحزن فيقول:

وكان الصَّيْفُ مَوْعِدَنَا
وكانت في عَيْنِكَ بَسْمَةٌ تَجْلُو
هموم الغُرْبَةِ السَّوداءُ⁽¹⁾

فاللون الأسود للغربة التي تنجلي باتسامة امرأة في عينيها رقة وحنان. أما اللون الأخضر، فهو لون الخصب فيذكره بتشبيه امرأة بالنخل الأخضر حين يقول: (أنتِ النَّخْلُ الْأَخْضَرُ وَالْعُرْجُونُ الْأَصْفَرُ)⁽²⁾. والنخل دائماً أخضر، والعرجون الأصفر هو قطف حبات التمر عندما يكون ناضجاً، لكن لونه بلون المرض، فالمرأة تحمل دلالة الخصب بالتعبير عنها بالاخضرار، وهي الوطن الذي يجلب الموت لأبنائه، لذلك رمز لها بالعرجون، والعرجون جميل، فالموت موت، لكنه هنا مشرفٌ لأنه في سبيل الوطن، ثم يدمج الخصب بالبيت الذي فيه امرأة تنجب، فالمرأة التي تنجب، فيها بركة الذرية، كالشجر المثمر، فيه بركة العطاء، ثم يقول: (تعودين مثل الحمام إلى بيتك الأخضر الأبدي)⁽³⁾. والحمام مهما ابتعد لا يمكن أن يبتعد عن بيته، والبيت الأخضر رمز العطاء. ثم يذكر اللون الأبيض، وهو رمز النقاء والوداعة والبراءة، فيقول: (لا ترحلي... مُوتِي هُنَاكَ كَوَرْدَةٍ بَيْضَاءَ)⁽⁴⁾. فالتشبيه بالوردة الجميلة، ثم يطلب منها الصمود كالوردة البيضاء، واختياره للون الأبيض لأنه يريد أن تموت هناك على أرض الوطن طاهرة نقية. ثم يذكر على وجه الحقيقة وجمال اللون الأبيض، حين يقول: (اللَّوْزُ يَمْلَأُ سَفْحَنَا نُورَهُ أَيْضُ)⁽⁵⁾.

(1) المرجع السابق، ص 75.

(2) المرجع السابق، ص 15.

(3) الأعمال الشعرية، ص 141.

(4) المرجع السابق، ص 101.

(5) المرجع السابق، ص 67.

وهذه دلالة على جمال اللوز في سفحنا، والنوار معروف أنه أبيض، لكن لكسله البهي طلة رائعة يذكرها المناصرة ليذكر بأسباب اهتمامه بهذا الوصف، وهو اندماجه بطبيعة الوطن الغناء. ثم أخيراً، فإن المناصرة يجمع أكثر من لون في أسطر متتالية يوضح نفسيته ورؤيته لبعض الألوان فيقول:

الأخضرُ زُرعي داسُوه بجَرَافات
الأحمرُ قُرَياني للإيلِ وكَبَشٍ من أجلِ مَنامات
الأبيضُ حقلِ الملحِ شَرِيناه على المنعرجات
الأسودُ قَهْرٌ في أضلعنا في زمنِ فات⁽¹⁾

وهذه ألوان العلم الفلسطيني الأربعة، وهذه الدلالات التي ذكرها المناصرة ذات صلة قوية بالتاريخ والحضارة فالأخضر؛ زرع ديس بالجرافات، وهذا دليل على الواقع الذي عاشته أشجار الزيتون واللوز والليمون، أما الأحمر فهو لون الدم النازف من دماء الشهداء على مرّ العصور، والأبيض لدى المناصرة بحر ميت، ملح، ورثه البحر من خطيئة زوجة لوط، وهو التاريخ والتراث الذي شكّل لديه الدلالات، قبل أن يرى الواقع بعينه، أما الأسود فهو لون الواقع والمستقبل الذي أصبح قهراً في أضلعنا. إن صلة الشاعر العربي بالأساطير صلة قديمة تصل إلى العصر الجاهلي ذاته، حيث احتوى الشعر العربي منذ ذلك العصر على بعض الإشارات الأسطورية كالإشارة إلى زرقاء اليمامة الأسطورية⁽²⁾. واستخدم المناصرة الأسطورة، وهي في العربية: الأحدث، جمعها أساطير، وهي الأحاديث التي لا سند لها من الحقيقة، فهي؛ تأليه للوقائع البشرية، ولقد كانت الأسطورة للإنسان القديم: التاريخ والفلسفة، الحكمة والشعر، العلم والأدب، الغناء والفن، الدين والمعتقد⁽³⁾.

ولقد اعتمد الشاعر الحديث على الأسطورة في شعره، هروباً من الشعر التقريري، شعر الشعارات على طريقة (سأقاوم)، أو إيجاد ما يوازي قدسية الأشياء التي

(1) المرجع السابق، ص 80.

(2) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 225.

(3) محمد الجزائري، تخصيب النص، أمانة عمان الكبرى، عمان، 2000م، ص 29.

يفتقدها في عالمه المعاصر، ذي الأحداث والمفاجآت التي لا تحتمل، فالإنسان الأول اختلق الأسطورة في محاولة منه لتفسير الكون قولياً، لذا ليس هناك فاصل مكاني أو زمني بين موروث الإنسانية من أساطير، فالأسطورة لها جذور في العالم القديم والوسيط بل ولها جذور في كل آداب الدنيا ولدى كل من شعوبها⁽¹⁾. فهي واقع ثقافي لا يمكن إغفاله، ذلك أن استخدامها ثروة من ثروات الشاعر، إذ لا يمكن للشاعر أن يكون شاعراً دون أن يتقن لغة التراث، ولا بد من اتصال وثيق بينهما، والأسطورة هي جزء لا يغفل من موروث الأمم، واستخدامها في الشعر ليس حديثاً، فقد استخدم على مر العصور وعند شعراء العرب كما عن شعراء الغرب تماماً. فالشعر والأسطورة ينشآن من الحاجة الإنسانية نفسها، ويمثلان نوعاً واحداً من البنية الرمزية، وينجحان في أن يخلعا على التجربة نوعاً من الرهبة والدهشة السحرية⁽²⁾. على أن هذه الآراء في أمس الحاجة إلى استخدام الشعراء للأسطورة في شعرهم، مع أن الشاعر الفلسطيني لم تقل حاجته عن غيره من الشعراء في هذا الاستخدام، لكن المختلف، هو طريقة تعامل الشاعر عينه مع الأسطورة وقدرته على امتصاص الموروث، ودمج الأسطورة بآلية تعطي الصور الشعرية ألواناً زاهية وخطوطاً أوضح، أكان شاعراً فلسطينياً أو غيره. إن وظيفة الأسطورة ليست تفسير الرؤيا الشعرية تفسيراً بسيطاً حتى تكون مجرد تشبيه حذف أحد طرفيه، بل إن وظيفتها بنائية إذا صح التعبير، فهي من جهة تعمل على توحيد العصور والأماكن والثقافات المختلفة ومزجها بعصرنا وأجوائه وثقافته، ثم هي من جهة أخرى تؤدي وظيفتها العضوية في القصيدة باعتبارها صورة شعرية⁽³⁾.

إن الحياة التي عاشها المناصرة شاقة، فالشاعر تغرب عن وطنه في ربيع عمره، حيث كان في سن الثامنة عشرة، فقد منع من العودة إلى وطنه، طيلة ما يزيد عن أربعين عاماً، وحتى الآن، وهي الفترة التي يحتاج فيها الإنسان إلى الرعاية التامة، من الناحية النفسية، وكذلك الاجتماعية، لكن حياة الاحتلال، والاعتصاب، والتشرد، جعلت أهمية

(1) فاروق خورشيد، أديب الأسطورة عند العرب، عالم المعرفة، عدد: 284، 1990، ص 20-21.

(2) عبد القادر رباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، 1984م، ص 127.

(3) محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط 2، 1978م، ص 296.

النضال ولو بالكلمة، ذات أهمية كبرى لديه، لذلك سعى إلى نبش التراث من أصوله، وركّز على ما ورد في التاريخ من أساطير، كأنه يستعيد ذكرياته التاريخية، بلغة شعرية حديثة وجادة، والملاحظ أنه أتى على عدد من الأساطير كانت لنساء؛ منها (عشتار)، و(عناية)، وهما آلهة من آلهة الكنعانيين، ومنها (زرقاء اليمامة)، وهي المعروفة بالتاريخ العربي أنها كانت ذات نظر حاد. يقول في المرأة الأسطورة الأولى (عناية)، مستخدماً رمز الهدهد لأول مرة في الشعر الفلسطيني الحديث:

كانت جدتي عناية بنت كنعان الأرامية
تحرث الغيث في البقيع حيث الجراد
أيها الهدهد الواشي كعلامة الرصد الذهبية
عندما هجمت غيلان الثلج على حقل الزيتون
صاحت: واغريتا يا إيل الزيتون
ليكن في علمك أيها المغولي
لن تستطيع اختطاف ولدي للتجنيد الإجماعي
حتى لو بلغ السن القانونية
وحدنا يا جدتي من يصون للهدد ذكرياته
بعد أن أصبح العظام رميماً في الصحراء
وحدنا يا جدتي من يفتح عين الماء
ثم لا نكتفي بهذا... (1)

هذه هي (المرأة) الأسطورة، آلهة، التي قدستها الأمم السابقة، يضعها المناصرة في قمة التاريخ، ليبدأ منها فلا ينتهي إلا إليها، تلك التي كانت (تحرث الغيث)؛ وهذه هي اللغة المستعملة عند المناصرة في الأسطورة، فيها معاني أسطورية للآلهة، فالغيث لا يُحرث، لكن هذه اللغة تتناسب مع جو الرمز الأسطوري فهي امرأة إلهة، لها جنود يحرسونها، منهم الهدهد، الذي دله على وجود جماعات متوحشة هاجمت حقل الزيتون، ورغم كونها إلهة، فقد استنجدت بالأيل الكنعاني، وهو أيضاً أسطورة تمثل إله القوة،

(1) الأعمال الشعرية، ص 447.

وهي آلهة الخصب لذا لا بد أن تستغيث به، ليتحدا ضد المغول الذين يحاولون اختطاف ابنها للتجنيد الإجباري، وهذه الأسطورة الرمزية تشير إلى الدولة العثمانية التي كانت تأخذ شباب العرب للتجنيد الإجباري حين يبلغ السن القانونية، فالقصدية الشعرية تجلت في تضمين النص معانٍ تاريخية تجمع العربي إلى العربي من آلاف السنين، لأن المناصرة يعود للتأكيد على أن العرب، هم من يحتفظون للهدهد بالذكريات، إذ الهدهد رمز لعين الدولة العثمانية الواشي، فحتى لو أصبحت العظام رميمًا، سيبقى العرب يحفظون للهدهد هذه الذكريات السيئة، ثم يؤكد على أن العرب وحدهم من سيفتحون عين الماء، ثم أشياء أخرى جعلها مفتوحة للأقدار. أما الأسطورة الأخرى، فهي عشتار، وهي من آلهة الخصب لدى الكنعانيين، ومن خلالها يؤسّط دور المرأة اليومي، فيبعث فيها روح الآلهة؛ عشتار وعناية، وهي وإن جاء بها مثلاً أسطورياً لكنه ذكر الأسطورة، وهو يريد القداسة للمرأة الفلسطينية يقول المناصرة:

ما زلتُ أقارعُ هذا الخنزيرَ البري
وعلى رأسي ينهمرُ المطرُ الكنعاني
من بطنِ سحابةٍ
من قلبِ الغابةِ
تأتي عشتارُ تلملمني⁽¹⁾

فهي ذات قوة خارقة تحمي الشاعر من عبث الخنزير البري (العدو الصهيوني)، فالطر العربي ينهمر فوق رأسه لكن عشتار تأتيه لتلملمه، وهنا مزج بين عشتار الكنعانية، إيزيس المصرية في سطر واحد. ثم يقول فيها:

يا كرومي، إن قول الصبح آفة
جندر عشتار علامات وروايات من البقت
ونوق

غابة من زئبق يرعالك في الحوض العتيق
في عروق الشمس يغتال النقيق

(1) الأعمال الشعرية، ص 56.

كَمْ تَمْنَى عَاشِقٌ فِي غُورِكَ الصَّائِغِ الْعَقِيقِ
أَنْ يُغْنِيَ لِحَمَامَاتِ الرُّمُوزِ⁽¹⁾

فالشاعر يحدث مقاربة، بين عشتار الأسطورة، وعشتار المرأة، وعشتار الوطن، إذ إن الأصل في عشتار، جذور غارقة في الحضارة، إلهة في امرأة، وهي في ذات الوقت غابة، ولها غور يتمنى العاشق الغناء فيها لحمامات الرموز وهن النساء، إذ لا يغني العاشق إلا هن. أيضاً يأتي المناصرة على زرقاء اليمامة، تلك المرأة الأسطورة، ليجعلها تعانق زرقاء اليمامة العربية التي أخبرت شعبها، بقدوم العدو، لكن لم يصدقها أحد، - ربما لأنها امرأة -، لكن الشاعر يذكر الأسطورة ويؤسّط في ذات الوقت جفرا الكنعانية، وكأن الحال العربي واحد، ثم يبرز مدى إعلاؤه للمرأة حين لا يصدقها إلا هو، وهو بذلك يماهي بين القول والفعل، والماضي والحاضر. إلا أن المتابع لسرد المناصرة يلحظ إنهاء قصته العربية تماماً كالأسطورة، حين تقلع عين الفلاحة، رمز المقاومة، التي رمز لها بجفرا، فيقول:

يَأْتِي الْعَصْنُ الْمَزْمِنُ يَا زَرْقَاءُ
يَمْحُو مِنْ ذَاكِرَتِي صُورَ الْأَحْبَابِ
فِي الْيَوْمِ التَّالِيِ يَا زَرْقَاءُ
قَلَعُوا عَيْنَ الزَّرْقَاءِ الْفَلَّاحَةِ⁽²⁾

وهكذا، (مثلت أسطورة زرقاء اليمامة، معادلاً تراثياً خصباً لبعد مهم من أبعاد تجربة المناصرة الشعرية، حيث ينوط بها نقل رؤية متكاملة لأبعاد تجربته الشعرية، وذلك بتآزرها مع بقية أدوات الشاعر تآزراً عضوياً، والأسطورة في الشعر الحديث هي فلذة يجتمع فيها القلق الفلسفي الذي يتحرى تفسير الأقدار، مع الانفعال العاطفي، وهو يستضيء بالأسطورة ليكشف غموض الحياة، والشاعر يضمّن القصة ما شاء من معانٍ خصبة، فأسطورة زرقاء اليمامة ليس بها معنى النبوءة صراحة، وإنما هي بمعنى الرؤية البصرية، ولكن الأسطورة تلائم هذا المعنى الثري الذي حمّله إياها المناصرة)⁽³⁾. في

(1) المرجع السابق، ص 47.

(2) الأعمال الشعرية، ص 809.

(3) عز الدين المناصرة وفنّه الشعري، ص 115.

موضع آخر يؤسّطر المناصرة عن أم الغيث، الطقس الشعبي المعروف، يقول: (لابد من التجربة الحياتية الموازية فمهرجان أم الغيث الشعبي في فلسطين والأردن وسوريا ولبنان واقعة شعبية عندما يحتجب المطر، شاهدت هذه الواقعة في قريتي وشاركت فيها وأنا طفل، وكانت مرتبطة بصلاة الاستسقاء الإسلامية وبضوء القناديل الزيتية بأغان شعبية، لكن أصول هذا الاحتفال وثنية كنعانية)⁽¹⁾ والمناصرة يربط بين هذه التجربة الموسمية وبين الأرض العطشى لماء الغيث يقول:

كُرُومُ النَّارِ فِي خَدَيْكَ تَتَوَهَّجُ
الْأَخْضَرُ وَالْكُحْلِيَّ فِي جِفْنَيْكَ وَفَقَّ الْأُصُولُ
خَفَضِي مِنْ غُلُوثِهِمَا
إِرْحَمِي يَتَامَاكَ فِي الطَّرُقَاتِ يَا أُمَّ الْغَيْثِ⁽²⁾

فالواضح أن الشاعر يجسد الأسطورة في امرأة تتزين لطقوس الأسطورة ذاتها، وهي أيضاً كروم من النار مشتعلة، تجملها فهي حمرة في الخدين. ومن الاسم لهذه الأسطورة (أم الغيث) دليل على مماهة الشاعر بين المرأة والخصب والخير. هنا تتأكد أسطورة اليومى لدى المناصرة إذ جعل من أم الغيث الدالة على الخصب أمّاً، ثم جعلها فوق الجميع، ثم ذكر الخرافة الشعبية التي تقتضي وضع الملح في عين الحاسد فيرد حسده، وأخيراً جعل أم الغيث، أم الفلسطينيين وأم العرب أمّاً للجيش بأسرها، يقول:

تَظَلِّلِينَ فَوْقَ الْأَعْمَالِ نُجُوماً وَمِلْحاً بَعَيْنِ الْحَسُودِ اللَّئِيمِ
تَظَلِّلِينَ فَوْقَ الَّذِي فَوْقَ يَا قُرَّةَ الْعَيْنِ
يَا أُمَّ هَذَا الْجِيُوشِ⁽³⁾

وكذلك أسطورة عمود الملح، تلك الرواية الشعبية التي قيلت في زوجة لوط، حين التفتت خلفها، فحوّلها الله إلى عمود من الملح، يذكرها المناصرة بأسلوب تعبيرى حكائي فيقول:

(1) حارس النص الشعري.

(2) الأعمال الشعرية، ص 742.

(3) الأعمال الشعرية، ص 742.

سَارُوي الحِكَايَة مِنْ سُورَة المُبْتَدَأ
أُسَجِّلُهَا فَوْقَ هَذَا الْوَرَقِ
أَرَاكَ عَمُوداً مِنَ الْمَلْحِ فِي الْحُلُمِ قَبْلَ الْغَسَقِ
كَمَا نَخْلَةُ الْمَلْحِ بَيْنَ الدُّخَانِ
يَعُمُّ الْقُرَى فِي تَعَارِيْجِهِ جَمْرَةً فِي ضُلُوعِ الدُّخَانِ
أَرَاكَ مَعَ الْفَجْرِ أُسْطُورَةً فِي خَيَالِ الْغُيُومِ ⁽¹⁾

فالشاعر يرى وطنه رواية يسجلها ثم تتطور رؤيته إلى الواقع برؤيته عموداً من الملح كإشارة إلى إثم زوجة لوط، لكن لا يلبث أن يعدّل الإثم بالفضل حين يذكر نخلة الملح بين الدخان، ف (نسق الزمن يتحرك (مع الفجر)، ويرتفع المرثي والمحجوب والمصور تخيلها إلى مرتبة (أسطورة) تتعلق بالغامض البعيد (خيال الغيوم) ⁽²⁾. هكذا تنتهي الرواية التي بدأها عن أسطورة الوطن، لكن جعل من الأسطورة في الخطيئة، بعداً عنها في الواقع الفلسطيني، حيث حمل إثم السابقين يقول:

لَمَّاذَا إِذَا غَضِبَ الْقَاعُ صِرْتَ عَمُوداً مِنَ الْمَلْحِ
فِي التَّلَّةِ الْمُوَحِّشَةِ
يَزُورُكَ أَمْثَالُنَا خَفِيَّةٌ مِنْ عُيُونِ الْعَسَسِ
نَشْمُكَ مِثْلَ الْخَطِيئَةِ ثُمَّ نُدَاعِبُ أَغْصَانَكَ الْعَالِيَةَ
كَأَنَّكَ مِثْلُ الْبَلَابِلِ مَسْجُونَةٌ فِي قَفْصِ
يَطُلُّ عَلَى مُدُنٍ فِي السَّحَابِ
كَأَنَّكَ مَلْعُونَةٌ فِي خُطُوطِ الْكِتَابِ ⁽³⁾

وهكذا رسم اللوحة التي تحمل خطوط الخطيئة ليبررها لها، أو ليماهي بين الأسطورة والواقع، فلربما ذكر التاريخ خطيئة امرأة لوط، فجاء بالقدر ليحل بفلسطين (الأنثى)، تطهيراً لتلك الخطيئة حيث يفترض المناصرة أنها أي (فلسطين) قد تكون القدر

(1) المرجع السابق، ص 12.

(2) محمد صابر عبيد: حركية التعبير الشعري في شعر المناصرة.

(3) الأعمال الشعرية، ص 13.

الذي يمكن أن يكون فيه دفع الخطيئة عن زوجة لوط التي تحولت إلى عمود الملح، فيدعو أبناءها لقراءتها يقول:

تَعَالُوا

تَعَالُوا نُعِيدُ قِرَاءَةَ أَشْعَارِهَا

قَبْلَ أَنْ تَغْضَبَ الْأَرْضُ ثَانِيَةً فِي الرَّبِيعِ

تَعَالُوا نَفْكَ رَمُوزِ التِّفَاتِيِّهَا الْمُدْهَشَةِ

وَمَاذَا إِذَا كَانَتْ امْرَأَةً فَاتِنَةً

نَظَرَتْ خَلْفَهَا صُدْفَةً أَوْ تَعَمَّدَتْ الْإِلْتِفَاتِ

إِلَى كُحْلِ زِينَتِهَا وَهُوَ يَغْرُقُ فِي الْبَحْرِ عِنْدَ الْمَسَاءِ

إِلَى رَغْوَةِ الذِّكْرِيَّاتِ⁽¹⁾

هذه التبريرات جميعها يوازي فيها بين عقاب زوجة لوط، عقاب فلسطين، حيث الأولى تحولت إلى عمود من الملح، والثانية تحولت إلى نخلة من الملح. هذه هي المرأة الأسطورة لدى المناصرة، وهذه هي حقيقة الاستخدام الأسطوري المرأة، فالشاعر باعث لحياة المرأة من بُعد التاريخ، وعمق الحضارة، ومن صميم التراث بشتى أشكاله، وهذا ما صبغ ألوانه الشعرية، فباتت علماً لا يمكن تجاهله. لقد حاول الشاعر الحديث أن يطعم شعره بلون من ألوان اللهجة المحكية، لكن استخدام المناصرة لهذا اللون جاء بهدف الربط بين المرجعية التاريخية للكلمات وبين الواقع الذي يعيشه، فقد كانت استخداماته مستمدة من التراث الشعبي، وهو بهذا يعطي شعره كثافة لغوية واضحة المعالم، فهو وظف الكلمات الشعبية وهي كلمة واحدة، أو جملة واحدة، في قصيدة والقصائد غالباً ما تكون طويلة، والاستخدام لهذه الكلمات ذو دلالة معرفية، فالثقافة الشعبية مغروسة في ثقافته، ولم تمحها ذاكرة التنقل الإجباري بين البلدان العديدة التي جابها المناصرة خلال مسيرته الحياتية. تمكن الشاعر الحديث من إثبات وجوده، كما تمكن الشاعر الفلسطيني أن يكون جزءاً من حركة الحداثة في العالم العربي، وفي بعض أجزاء من أوروبا، حيث ترجمت

(1) المرجع السابق، ص 13.

أشعاره. وقد اعتبرت الحداثة ثورة في عالم الشعر بما ميّز لغتها، واستخدام ناظمي شعرها تقنيات عديدة، كالإيهام، والغموض، والرمز، والقناع، وغيرها من التقنيات التي طوّرها المناصرة، كأسطورة اليومي، فقد جعل من المرأة العربية، أسطورة بمعناها؛ الحدائي، فكثّف استخدامها وجعلها صانعة المعجزات اليومية. كما أنه استرجع التراث الديني والشعبي ووظّف المرأة بإعطائها صورة قيّمية، حين وازى بين خطيئة زوجة لوط، وخطيئة فلسطين، مبيناً فوارق المواقف، ما بين الديني والشعبي والمكر والخديعة، بفلسطين حتى وقعت في حبائل العدو. ثم قدّم المناصرة بصورة مفصّلة عشقه الأبدي للوطن من سهله لبحره لجبله، مقدماً بذلك صورة للمرأة الجميلة التي لم يكتمل جمالها إلا أنها قاربت في جمالها جمال الوطن، بتشبيهها بتفاح الوطن وسفرجله وشجره (البلوّط) و(الخور)، وبحره (بصفاء زرقته وتماوج حركاته)، وجبله (بعلوّه وشمّوخه)، وثلجه (بلونه ونقائه). وهكذا حتى جعل من الصورة الشعرية، استخراجاً لمكونات نفسيته المحبة بل والعاشقة لهذا الجمال. وأخيراً فإن المناصرة يكلل سعادته بالمرأة وفرحه بها، بالاجتماع بها في حضن الوطن، الذي ابتعد عنه قهراً وهذا ما يجعله يقرن عشقه للمرأة بعشقه للوطن ربطاً وثيقاً، هو أقرب ما يكون إلى إلباس المرأة ثوب الوطن الزاهي في كل عضو من جسدها، إذ وصفه الحسي للمرأة هو وصف دقيق لجسد الوطن الذي ابتعد عنه فرسم صورة في خياله، بعد أن ذاق حلاوة القرب منه وهو في طفولته. ولم يبتعد المناصرة كثيراً في مراميه الوطنية عن شعراء وطنيين في مراميههم، لكن المميز في شعره هو إعطاء المرأة صورة خاصّة مجسّدة للوطن الغالي، وهو مختلف عنهم في طرائقه الفنيّة.

الفصل الثاني

قراءة في بعض القصائد عن المرأة عند المناصرة:

لقد كانت المرأة الحقيقية الكثر حضوراً عند المناصرة هي الأم، والمرأة الرمز الأكثر حضوراً هي جفرا، والأسطورة الكثر حضوراً هي زرقاء اليمامة، والتوظيف التراثي الأنجح عنده لعمود الملح، لكن من خلال التمعّن في النظر إلى اعماق النصوص، وجد أن المناصرة كتب الشعر في مسيرة حياته عام 1962 وحتى عام 2000⁽¹⁾ لذا كان الاختيار للقصائد يتناسب مع متابعة رؤى الشاعر في المرأة عبر هذه المرحلة الحياتية التي اصطبغت بلون الغربة، وعبرت برائحة المنفى.

حاولت الدراسة أن تبحث عن القصائد التي تحمل عناوين تخص المرأة، كما حاولت أن تنوّع في الاختيار في الطول والقصر للقصائد حيث الأهمية هنا للتقنيات المستخدمة والتي بقيت إلى آخر الأعمال في وهج كنعاني مميز - دون مبالغة -، فالمناصرة أكّد في شعره الذي يخص المرأة على أنها لا تنفصل بدورها ولا بوظيفتها عن الرجل، فكلاهما متمم لبعضها بعضاً، وكل يؤدي الدور الذي يجعله الأقوى في مواجهة العدو حين يتعلق ذلك بالناحية الاجتماعية الخاصة التي عاشها المناصرة، حيث الظروف تصنع الرجال، وهنا صنعت النساء، إلا أن الأنسب في هذا المقام، بيان القدرة التي صنع بها المناصرة دور المرأة عبر العصور، ضمن منطقة كنعان التي رسمها في ذهنه التاريخي، وعبر عنه بقدرة فاقت شاعرية الكثيرين ممن وقفوا على هامش المأساة ومن جعل من دور المرأة مقتصرأ على البكاء والعويل، أو الجسد والمتعة.

(1) الأعمال الشعرية، حسب الطبعة الخامسة، إذ صدرت الطبعة السادسة عن دار مجدلاوي - عمان، أثناء إعداد هذا البحث.

القصيدة الأولى: غزل إلى نخلة الملح

لن تبعد الدراسة كثيراً عن منطقة المرأة كما أرادها المناصرة حين نبدأ بقصيدته (غزل إلى نخلة الملح)، التي نشرها في فلسطين عام 1963م، والتي تتجلى باستخدام تقنيات فنية عديدة منذ الوهلة الأولى لنظمها، فالعنوان؛ غزل إلى نخلة الملح، والنخلة خضراء ترمز للعطاء والخير، وترمز للشموخ رغم الظروف الصعبة المحيطة بها، وفي هذا مشابهة بين النخلة وحال المرأة الفلسطينية التي تقاوم العدو وتظل صامدة رغم ظروفها القاسية، ولا يوجد نخل من الملح إلا في الوهم والخيال الذي تناقله الناس البسطاء، كأسطورة في زوجة لوط، التي قيل إنها تحولت إلى عمود من الملح، حين خالفت أمر الله والتفتت إلى الخلف، فإذا كانت نخلة من الملح، فإن المناصرة يرمز بالنخلة للمكان، غير أن لفظة النخلة أنشأ والعنوان فيه لفظة الغزل التي فيها ما فيها من معانٍ للحب للمرأة ووصف محاسنها. يقول المناصرة في (غزل إلى نخلة الملح):

حَرَامٌ عَلَيْكَ، حَرَامٌ، حَرَامٌ
أَيَا فِتْنَةَ الصَّبْحِ تَسْرِي وَنَحْنُ نِيَامُ
عَلَى الطَّرْقَاتِ، جَمُوعٌ مِنَ الْهَائِمِينَ
يَقُولُونَ: مَرَّتْ كَنَخْلَةُ بَيْرِ السَّبَاعِ
فَقُلْتُ لَهَا: يَا فَتَاتِي
تَبَارَكَ هَذَا الْقَوَامُ
عَيُونُكَ مِنْ سَهَرٍ لَا يَنَامُ
وَزِنَارُكَ الشُّفْقَى حَرِيرُ الشَّامِ
عَلَى خَصْرِكَ السَّيْفُ وَالنَّقْشُ فِي الصَّدْرِ
هَذَا حَرَامُ
وَتَشْوِينَنَا مِثْلَ بَلُوطَةٍ فِي رَمَادِ الشِّتَاءِ
وَتَكْوِينَنَا فِي الْجُدُورِ، الْقُلُوبِ، الْعِظَامِ
هَتَفْتُ مَعَ الْهَاتِفِينَ: حَرَامٌ عَلَيْكَ،
حَرَامٌ عَلَيْكَ، حَرَامٌ، حَرَامُ

بياضك كالمِـلح بين السُّـطـور
وطعمُ شِفاهك مِثْل رَحِيقِ الخِتَامِ
وقيل لنا: إنّما أنتِ من فِتْنَةِ الأَرْجـُـوانِ.
سأروي الحكاية من أولِّ السَّاقِ،
من زُيْدَةِ الرُّكْبَتَيْنِ
ومن غَضَبِ القَاعِ،
زلزاله قَسَمَ الدَّوْلَتَيْنِ
أيا امرأةً جُـبِلَتْ من عَنَاصِرِ أخطائنا الشَّائِعَةِ
ومن حَقْلِ راعوثَ تَلْتَقِطُ القَمْحَ،
بعد مواسِمِنا الرَّائِجَةِ
أستِ البياضِ الذي أدهَشَ الشُّعراءَ
أستِ الزُّرَاعَةِ في تَلَّةٍ قُربَ حَقْلِ الرُّعَاةِ
أستِ النِّقَاءِ
وما زلتِ مألحةً مِثْلَ جِبْنَةٍ اغْنَمنا - الطَّارِجَةِ.
سأروي الحكاية من سِدْرَةِ المُبْتَدَأِ
أُسَجِّلُها فوقَ هذا الورقِ
أراكِ عموداً من الحُلُمِ في الحُلُمِ قَبْلَ الغَسَقِ
كما نخلَةُ المِـلح بين الدُّخَانِ
يَعُمُّ القُرَى في تَعَارِيجِهِ جَمْرَةٌ في ضُلُوعِ الدُّخَانِ
أراكِ مع الفجرِ أسطورةً في خيالِ الغُيومِ
كغِيمَةٍ قُطِنَ نَدَاهُ يُعَاشِقُ دَيْرَ التَّلَالِ
ألم تُلحِظِي وقفتي في نِقَاطِ مُبَلَّلَةٍ بالدموعِ
أناذي بأعلى عذابِي: اصبروا
صابروا فوق أخشابكم كيسوعِ
وكنْتِ دُخَانَ القُرَى والصِّباحاتِ
حين بناتِ المدارسِ بالأخضرِ الدَّمَوِيِّ

المخطط مثل مراييلهنّ، تلوح خطوط الأفق
نعم كنت يوماً كتفاحة في الصباح
نعم كنت في زمن البحر طاهرة في عيون الملاح
لماذا إذا غضب القاع صرت عموداً من الملح
في التلة الموحشة
يزورك أمثالنا خفية عن عيون العسس
نشمك مثل الخطيئة ثم نداعب أغصانك العالية
كانك مثل البلايل مسجونة في قفص
يطل على مدن في السحاب
كانك ملعونة في خطوط الكتاب
تعالوا

تعالوا نعيد قراءة أشعارها
قبل أن تغضب الأرض ثانية في الربيع
تعالوا نذك رموز التفاتتها المدهشة
وماذا إذا كانت امرأة فاتنة
نظرت خلفها صدفة أو تعمّدت الالتفات
إلى كحل زينتها وهو يغرق في البحر عند المساء
إلى رغبة الذكريات
وماذا إذا كان صاحبنا، عاجزاً ويغار من الوردة الناشفة
ولم يستطع أن يروض هذي الرعود
ولم يستطع أن يدجن مهرته في الظلام
ولم يتعظ، فادّعى أنه هارب من خطايا ثمود
سؤال بسيط فأين الجواب
ولكنني قرب هذا المساء
وقفت على تلة الأسئلة
لأنثر - يا جارتا - حفنة من رمادك،

فوق تلال الغرام

لعلك تأتين - لو مرة - في المنام

لعلك تأتين - لو صدفة - في المنام.

تشكل القصيدة وحدة واحدة الاستهلال يبدأ بالتقريع المتكرر:

(حرام عليك، حرام، حرام)، وتكرر مرتين. ثم يستخدم الشاعر أداة النداء لإجراء الغزل، بندائها بالفتنة، (أيا فتنة تسري ونحن قيام)، ومن مظاهر هذه الفتنة: الطول والقوام، والعيون والزناز والخصر والبياض، وطعم الشفاه، لكن المناصرة يصبغ هذه الصفات الجمالية على نخلة ملح، وهو بهذا يوازي بين امرأة لوط في الأسطورة، وبين المكان الذي يرمز له بالنخلة بدلالة (عيونك من سهر لا ينام)، ثم (ألسن الزراعة في تلة قرب حقل الرعاة)، لكن الشاعر لا يفتأ يذكر الفتنة المتمثلة بفتاته (وتشويننا مثل بلوطة في رماد الشتاء / وتكويننا في الجذور القلوب العظام)، ثم يقرر أنها فتنة الأرجوان، إذ تاريخها يشهد صناعة الزجاج، ويتعمد الشاعر أن يحور في الألفاظ المستخدمة كلفظة السياق التي جعلها في النص (ساق)، لتكون متناسبة مع مقصوده من الفتنة لبيتها المشاركة بقوله: (أيا امرأة جبلت من عناصر أخطائنا الشائعة)، وهكذا تكون نهاية الاستهلال ليبدأ الشاعر من هذه النهاية بداية للموضوع وهو اعتبار امرأة لوط المذنبه، والمكان المتمثل بالنخلة لقوله (ومن حقل راعوث تلتقط القمح بعد مواسمنا الرائجة)، إذن فالأخطاء الشائعة لاصقة بأهل المكان، والمقياس بين المرأة الجميلة وزوجة لوط التي هي عمود من الملح - حسب الأسطورة - اللون الأبيض لذا يستخدم الشاعر التكرار ليفرض غزله باستخدامه للاستفهام: (ألسن البياض الذي أدهش الشعراء؟ / ألسن الزراعة في تلة قرب حقل الرعاة) وتكراره، ليعود للتقرير: (وما زلت مألحة مثل جبنة أغنامنا الطازجة)، وفي هذا التناقض فاصل بين الخطيئة الشائعة وبين الحقيقة النقية للنخلة، لذلك يعود لعمود الملح بحيث يحاول أن يلغي الخطيئة حتى عن زوجة لوط: (أراك عموداً من الملح في الحلم قبل الغسق)، ثم يؤسرها: (أراك مع الفجر أسطورة في خيال الغيوم) وهذا التقرير نهاية لموضوع الأسطورة يبدأ بنهاية القصيدة، والمغزى الحقيقي منها هي خطابه لنخلة الملح، التي تمثل أهل المكان: (ألم تلحظي وقفتي في نقاط مبللة بالدموع)، إشارة إلى نقاط

التفتيش التي توضع لتجرد المارة من كرامتهم مع ملابسهم، رجالاً ونساءً كباراً وصغاراً، ثم يأتي دور الشاعر الذي تخرق صدره رصاصات القهر، فلا يلبث أن يصرخ بأهله: (أنادي بأعلى عذابي: اصبروا، صابروا فوق أخشابكم كيسوع)، وبهذا تتجلى الدعوة للصبر والإشارة الدينية لأهل بيت لحم، فالجاني واحد منذ الأزل هم اليهود، ثم يمزج المناصرة بين فتنة المكان وفتنة عمود الملح. تتجلى الرمزية في بداية نهاية القصيدة حين يذكر زيارة المكان بعيداً عن عيون العدو فيقول:

(يزورك أمثالنا خفية عن عيون العسس

نشمّك مثل الخطيئة ثم نداعب أغصانك العالية

كأنك مثل البلابل مسجونة في قفص

تُطلُّ على مدن السحاب

كانك ملعونة في خطوط الكتاب)

وهكذا ترتبط الخطيئة بالمكان، فيأتي الخطاب على أنها شجرة النخل هي الملعونة – في الحقيقة لا في الأسطورة –، ذلك أن الزائرين يشمّونها مثل الخطيئة، بسبب لعنة الاحتلال حين يريدون مداعبة الأغصان العالية، وكأنها ملعونة في الكتاب. فيطلب الشاعر الخلاص بدعوته لأهل المكان:

(تعالوا

تعالوا نعيد قراءة أشعارها

قبل أن تغضب الأرض ثانية في الربيع

تعالوا نفك رموز التفاتتها المدهشة)،

فالدعوة للخلاص لحل سر الالتفاتة التي أودت بالمرأة فصارت عموداً من الملح، وفي ذلك إشارة للبحث عن سبب لعنة الاحتلال لنخلة الملح، والسبب هو جمالها فهو يعذر امرأة لوط:

(وماذا إذا كانت امرأة فاتنة

نظرت خلفها صدفة أو تعمدت الالتفات

إلى كحل زينتها وهو يغرق في البحر عند المساء

إلى رغبة الذكريات)،

وهكذا يحاول التبرير لهذه المرأة الفاتنة التي التفتت إلى زيتها وكحلها أو إلى الذكريات الجميلة التي عاشها أيام فتنها الأولى، وهكذا يكون المناصرة، أول شاعر عربي، يُعيد قراءة امرأة لوط، حيث دافع عنها، على عكس الشعراء الآخرين الذين تماهوا مع صفة الخطيئة:

(وماذا إذا كان صاحبنا عاجزاً ويغار

ولم يستطع أن يروّض هذي الرعود

ولم يستطع أن يدجن مهرته الغالية

فادّعى أنه هارب من خطايا ثمود)،

يستخدم الشاعر بلحظة مفاجئة الالتفات، ويحاول أن يطرح سؤالاً بعيداً عن النخلة وعمود الملح، فيذكر شخصية جديدة هي (صاحبنا) وفي هذا إشارة رمزية للعدو الغاصب، الذي حين أحس بالعجز من ترويض الرعود الهادرة من أصحاب الحقوق، ولم يستطع أن يصنع الخونة، (فادّعى أنه هارب من خطايا ثمود)، فالسؤال القائم الآن ليس هذا العدو هارباً من خطيئة؟، مثل امرأة لوط، لكن لا إجابة لأسئلة كثيرة، لذلك يعبر الشاعر بكثرة الأسئلة التي أوقفته:

(وقفت على تلة الأسئلة

لأنثر - يا جارتا - حفنة من رمادك

فوق تلال الغرام

لعلك تأتين - ولو مرة - في المنام

لعلك تأتين - ولو صدفة - في المنام)

ويختتم القصيدة، مكرراً أن ما قرّره في أول القصيدة، أنه حرام عليها أن تفتن شبابها بجمالها، ولا يستطيع شبابها إلا أن يغازلوها عن بعد وعلى أنها نخلة ملعونة من ملح، فاللافت منها بياض طويل القامة، لذا تبقى في خواطر الشباب جمالاً يتمنى كل واحد منهم أن تأتبه هذه الرائعة الجمال ولو مرة في المنام، ولو صدفة في المنام.

القصيدة الثانية : دادا ترقص على ضفة النهر :

لفظة (دادا) تدل على الأخت الطفلة، اللطيفة في اللهجة الفلسطينية، وهذه القصيدة نظمت عام 1971م، وتتكون من خمس مقطوعات، وهي تومئ بأن (دادا)، امرأة جميلة صادفها الشاعر في الحلم. وهو يرمز بها لمدينة القدس.

المقطوعة الأولى :

هبطتُ إلى جنَّة اللوزِ في الحُلُم، قابلتُ دادا، ومَن قلَّكَ يسألني الحجرُ
الأخضرُ
رايتُكَ في الحُلُم، مَن أنتِ دادا، التي هجرتني إلى الرُّقص في الغاب،
عارية، نهدها يزارُ
وكانت مرارةُ قلبي تسيل، ضحكتُ، وكانت مرارةُ قلبي تسيلُ
رقصتُ على ضفةِ النهرِ مثلُ السَّحالي، وأوماتُ للراحلة
غصون الدوالي تههمُ للشيخ بالرقصِ بين النساء، اللواتي لبسنَ خماراً
يُتميم: هذا المدى ماعزُ أسمرُ
أمن سفح عيبالٍ جئتِ كتفاحةٍ طازجة
أمن رأسِ جزريم، جئتِ كرمانةٍ قُربَ نهرِ السَّماء
رايتُكَ مثلَ الحَمَامِ الذي باضَ يوماً على مئزري
رايتُكَ بين السَّطُورِ التي حَبَّروها على دفتري
رايتُكَ في عنبِ الشَّام، .. لا
رايتُكَ أين إذن؟
ولدتِ من الصَّخرِ، جئتِ كجنيَّةٍ في الغمام
رايتُكَ في الحُلُمِ دادا، عيونُكَ ضوءُ السَّراج
وثدياك عنقودُ كرم... وطولُكَ نخلةُ هذي الشُّعاب
أنا لحبيبي ولكن قلب حبيبي كصخرة موتٍ، تكسَّر فوق
قساوتها العاشقون

نزلتُ إلى جنة اللوز، قابلتُ دادا، ومنَ تلكَ دادا؟

أنا مثلكم أتساءل: يا قاتلي منَ تكون؟

هي النجمُ بين حنايا السكون

ومنَ قد ترامي على قلبها العاشقون

وفخٌ لثلي إذا كنتم تعرفون:

(جرجرتني العشق لها

فعبرتُ سما التيه

ونصبتُ الفخ لها

فوقعتُ أنا فيه).

وحدق هنا هذه الفخ، لا تقتربُ

أنتَ من صلبِ كنعان، حدق ولا تقترب

هذه النار ليست ثياب الصقيع.

تبرز دلالات المرأة فهي كبيرة النهدي الذي يزأر، يراها الشاعر في المنام، ودلالة اللون في الحجر الأخضر رمز الخصب، والحجر هنا أخضر، فهو حجر من الجنة أو من أرض الوطن وهو جنة الشاعر، ثم يقرر الشاعر أنه لا يعرفها، فهو أيضاً يسألها من أنت دادا؟. تتكرر عند المناصرة دلالات الرمز بين المرأة والوطن، فهو يوازي بينهما بصورة لافتة، ويوازي بين حبه للمرأة الجميلة، وبين حبه للأرض، فقارب بينهما، بل يشخص ويؤنس النبات في الوطن (غصون الدوالي تهمهم)، ثم يؤكد مقارباته حين يذكر للمرأة أنه يراها في عنب الشام، وحين يصف ثدييها بعنقود كرم، وحين يصف طولها بالنخلة. يقيم المناصرة حواراً بينه وبين المدينة التي تمثلها المرأة، فتعرف المرأة أن لها حبیباً وهي له، ثم يحاول الشاعر أن يقارب في الرمزية حين تصف المرأة قلب حبیبها بالصخرة، ثم يلتفت للحديث عن نفسه مكرراً نزوله إلى جنة اللوز حيث (قابل دادا)، ثم يكرر التساؤل و(من تلك دادا؟؟)، ثم يأتي بضمير الغائب ليحدث عنها، إذ هي كالنجم بين حنايا السكون، ثم هي من أحبها العاشقون، ثم هي فخ للمنفين مثل الشاعر.. فما هي سوى المدينة، التي ساقته إليها، بل كما يقول: (جرجرتني العشق لها)، ثم يجعلها تحاوره، وتبين له أنه من

صلب كنعان، لذا فتؤكد له أن اقترابه منها نار، وليست ثياباً دافئة حتى لو لبست ثياب الصقيع:

المقطوعة الثانية:

تظلين في خاطري كاشتعال المنى
وفي حبّ دادا، وفي موت دادا، وفي صحو دادا... أموت أنا
أظافر دادا طويلة
وصبري طويل
أيا عهد دادا، أعد لي دادا على تلة من نخيل
وخبأت دادا بذقني، وأغرقتها في المساء بخمر الخليل
لتخضر شمس الطلوع
لقد كان في قلب دادا مزار، ولكن دادا كصارية الأرخيل
الطريق إليها طويل
كالطريق إلى قرطبة
واسألوا الشاعر العجري الذي قشّر البرتقال على المصطبة⁽¹⁾.

يستخدم المناصرة الفعل المضارع، ليتابع بث حبه ووجده لدادا، التي لا يعرفها، (تظلين في خاطري كاشتعال المنى، وفي حب دادا وفي موت دادا وفي صحو دادا.. أموت أنا). وهكذا تتراكم الأشواق والحب ليأتي على وصف دادا فيبدأ بداية بعيدة عن الوصف المعروف، فيقول: (أظافر دادا طويلة)، إشارة إلى أنها أسيرة ولا تملك قصها، ثم يؤكد هذا المفهوم بدلالة: (وصبري طويل)، ثم يصف سيقان دادا، إذ كأنه عود من شجرة واحدة لكن السيقان موجودة، وإن كانت نخيلة لكن العود مُنبت ومنقطع عن الشجرة. ثم يخاطب الشاعر عهد دادا ويطلب منه إعادة دادا، ويريدها على تلة من نخيل، ثم يتحدث بغرابة حين يقول: (وخبأت دادا بذقني، وأغرقتها في المساء بخمر الخليل)، وهو بهذا يجعل

(1) كتب الشاعر الأردني تيسير سبول، قصيدة بعنوان (دادا)، عام 1972، أهداها إلى صديقه الشاعر المناصرة، متضامناً معه في محنته العاطفية، لكن محرر الأعمال الكاملة للسبول، للأسف، حذف هذه القصيدة، لسبب لا نفهمه.

من المكانة الكبيرة لدادا حجماً صغيراً يمكنه حمله بل ويخفيه عن العيون في ذقنه، ليسقيها من خمر الخليل، ثم ليؤكد على أنه إن يفعل ذلك لتخضر شمس الطلول، وهو بهذا الاستخدام غير المألوف، يريد أن يثبت الحياة في الطلول، وهي ما اندثر من الحياة في المكان. ثم يؤكد على أن دادا مدينة حين يذكر أن قلبها كان مزاراً، ورغم ذلك فقد جعل من دادا صارية عالية، ليؤكد بعده عنها (الطريق إليها طويل) ثم يوازي بينها وبين الأندلس التي ضاعت فيقول: (كالطريق إلى قرطبة)، ثم يحاول إثبات رأيه بسؤال الشاعر الغجري الذي رأى قرطبة، وهو يعني الشاعر الإسباني - لوركا.

المقطوعة الثالثة:

هنا كانت منازلنا... قبيل الرَّدْم في تموز
ولدتُ وحيداً كالتُّحلة في البرية
نهر العذراء بكى لما سمع الأشجار تذوب
الآباء ارتحلوا قبل رحيل الأعداء
عينُ الماء هنا نشفت من حُزن الآباء
تَقَوَّقَعُوا خلفَ المنى ومن هنا مروا = بوابة المنفى
وبقيتُ وحيداً كالبيتِ المردوم.

يؤكد المناصرة في هذه المقطوعة التي من نفس القصيدة، أنه ولد بعد الردم حيث كانت منازلهم قائمة، ثم يؤكد على خروج الآباء قبل الأعداء، فجفت عين الماء حزناً عليهم، يذكر الكلمة (تقوقعوا)، وهي دليل الهزيمة، وكلهم يحلمون بالعودة، ثم يتكلم بضمير الأنا (وبقيتُ وحيداً كالبيت المردوم). دون إشارة من الشاعر أن المكان هو الذي يتكلم، بل جعل خياله يوحى له أنه لم يخرج عندما خرج الجميع وبقي وحده.

المقطوعة الرابعة:

رايتُكِ في صالة الرقص، أنتِ لعلكِ أنتِ السكون المريب
ألا تعرفين تضاريس قلبي
- أنا لستُ دادا..!

أنا وجهُ هذي المدينة، قلبُ المدينة، عينُ المدينة

السهولُ الجليلةُ صارت لِرأسي وسادا

- أنا لستُ دادا...!

إذن مَنْ دَعَاكَ لِسَمَلِ عِيُونِي؟؟

أنا دي بأسواقِ هذي المدينة .. من شافَ دادا؟

لهُ من عيوني سلام

ومَنْ يا بناتِ الخليلِ رآها.. لها في شفاهي كلام

شروقُ الطيورِ على قاعةِ الرقصِ وعدُ حبيبي

بناتُ الخليلِ اللواتي نسينَ الفتى والكرومَ وبئرَ السَّبيلِ

نسينَ الذي في المنافي يجول

أنا عاشقٌ يا بناتِ الخليلِ.

يفصل الشاعر بين الجزأين الأول، والثاني، عن (دادا) والإخبار عنها بفواصل يؤكد أنه يعني الطفولة الضائعة بـ (دادا) والرمز للوطن. ثم ينتقل إلى تأكيد عشقه لدادا وكل فتيات الخليل حين تنكرت له دادا في حوارها لها: (- أنا لست دادا)، ثم لا يلبث أن يخرج مكنون قلبه، وحبّه، حين يُذكر بنات الخليل بقوله: (أنا عاشقٌ يا بنات الخليل)، إذ هو يجول في المنافي فكيف ستذكره بنات الخليل إذن؟. لذلك يلجأ بطريقة تراجيدية ليعلن الغربة على لسان بنات الخليل في المقطوعة الأخيرة.

المقطوعة الخامسة:

(لِياتِ إليّ حبيبي، فقد أوجعتني بلادُ النوى⁽¹⁾)

قوافلهم عَبَرَتِ يا أبي وأنا واقفٌ خلفَ بابِ الأُحبة،

رأسي امتلا بالمطر

عيوني من الحزن بيضاء والريحُ تسفي وقلبي انكسر

قوافلهم عَبَرَتِ يا أبي

قوافلهم عَبَرَتِ يا أبي

قوافلهم عَبَرَتِ يا أبي).

هكذا يعبر المناضلون بعبراتهم يمرون قوافل، إلى منفى آخر.

(1) أنجز الفنان محمود طه، منحوتة، عام 1972، نقش عليها هذا البيت، وهي من مقتنيات الفنان عبا

الحميد حمام.

القصيدة الثالثة : تأخذني عيناك إلى أين؟

هذه القصيدة كتبت عام 1975م، وهي وحدة واحدة، تحدث فيها الشاعر عن استحضاره للوطن الذي رمز له بالأم، في بلاد الغربية.

تأخذني عيناك إلى أين؟
الدمعُ هنا بين الأدغالِ المرويةِ بالمطر السحري
الأخضر يتراكم في الغابات
ودماءُ الزنج هنا صارت مزرعة عاشقة،
حين انهمرَ المطر السحري الأخضر،
صار الجبلُ الصخريُّ مزاراً للعشاق، مناراتُ
في باب الشام، وفي باب الطاق
السيّاحُ الأفواجُ جماعات كالطير الراحل،
نحو مساقط غيمات من بعد عجاف،
أكلت صخر الأرض وأنداء الرُمان
ثم تذكرت ينابيع الزيتون،
فأنشدت وأنشدت الغابات معي
مدنُ كالعشق، تقاطيعُ الغزلان
بحار كالعفو - صواري وبنات.
قابلتُ البنتَ البيضاء القلب،
فما ابتسمت..!
طيلة جلستنا
شريت وشريت،
امتزج الدمعُ بنار الكأس فأشرقت الأيامُ
قتلوا والدّها في الحرب السرية
وعلى مقعدنا أسرابُ النمل الأسود فوق الساقين المصقولين
للكنعانيات صفائرُ شقراء وفارعة كالحورة قرب العين

الحناء الخمرى على الأوداج
اللوّز الأخضر مزروع في العينين
كانت أم الغيث الخضرا في الليل سراج
في طرقات المنفى غائبة،
في أدغال لا حدّ لعينيها السوداوين
وطلبنا من صخر الوادي أن ينطق،
من نبع الجبل الأشيب أن يتغنّى
بأبي الراحل والمطرود من الصّفين
يا أمي انطفأ سراج العشاق
في عتمة باب الأسباط وفي باب الطاق
أتوهج مخفورا بين اللونين
يا أمي تأخذني عيناك إلى أين؟
تأخذني عيناك إلى أين؟؟؟

يبدأ الشاعر قصيدته بجملة اسمية (الدمع هنا بين الأدغال المروية بالمطر السحري)، وفي هذه إشارة إلى مكان الأدغال الإفريقية، ثم يشخص اللون بقوله (الأخضر يتراكض في الغابات)، نتيجة لسرعة انتشاره فالمطر كما يصفه سحريا، ثم يتحدث عن مجزرة للزنج حيث يدافعون فيها عن أدغالهم وحبهم للأخضر، الذي يجعل منه الشاعر لونا للمطر السحري، الذي جعل الجبل الصخري، مزارا للعشاق بسبب هذا اللون الجميل، لون أرض الوطن، فهو منارات للعشاق. يعقد الشاعر لوحة في مقابلة لهذه اللوحة في بلاد الشام، فيتكلم عن السياح الذين أخذوا يتوافدون كأنهم قادمون من أرض خراب وجبال جرداء فيصفهم (بالطير الراحل)، يرمز هنا الشاعر للسياح بالأجانب، حين بدأوا يتوافدون إلى فلسطين، ودقة المناصرة في الوصف تؤكد أن الوطن ما اشتد عوده إلا من بعد رحيل الدولة العثمانية، فيقول: (نحو مساقط غيمات من بعد عجاف)، إشارة قرآنية لقصة يوسف - عليه السلام، ثم يخبر أن هذه الجماعات أكلت الصخر من الأرض، كما أكلت (أثداء الرمان)، يجسد المناصرة الرمان فيجعله امرأة ذات أثداء، وبهذا

يرمز للعطاء بالرمان، لكن الجماعات التي يتحدث عنها الشاعر أكلت هذه الأثداء، وهي منابع الخير والعطاء. لذلك تذكر (ينابيع الزيتون)، ثم دون أي سابق إنذار ينتقل المناصرة في ذاكرته إلى المحب، وإلى المدن الجميلة، وإلى أناشيد الغابات، ثم يذكر أنه قابل بنتاً، عرف أن أباهما قتل فمحتتهما واحدة، ثم يصف المناصرة الفتاة الجميلة على أنها من الكنعانيات، فيذكر صفات جمالية للكنعانيات، الصفائر الشقراء والطول الفارع، ثم اللون الحنائي على الخدين، ثم اللون الأخضر الذي يجعله الشاعر مزروعاً في العينين، وقد خلق هذه المقاربة ليبرر عشقه للفتاة هناك في بلاد الغربية، حيث يأتي الشاعر على ذكرى أم الغيث أم الخير... فيقول إنها كانت غائبة في طرقات المنفى. إن العشق في الغربية هو عشق للوطن، وهو كعشق الطفل لأمه يرتقي في أحضانها يتغنى بحسنها، والشاعر في بلاد الغربية يقارب بين هذه الفتاة الطيبة القلب وبين الكنعانيات، ثم يستحضر أمه، فينفي المقاربة وينفي الفتاة وينفي الحب وينفي العشق (يا أمي، انطفأ سراج العشاق). وهكذا يترجم المناصرة في هذه القصيدة نظرتة للمرأة في المنفى، فهو إنسان يحب الجمال والطيبة ويعشقها، لكن مقياسه في رؤيته للمرأة هو النظر إليها على أنها خليط من تراب الوطن، أو مسحة من مياه بحره، أو لمسة من لمسات شجيراته.

القصيدة الرابعة : عمّتي آمنّة :

هذه القصيدة تتوهج حديثاً عن الطابون، والحالة الشعبية التي عاشتها أسرة الشاعر، وإن كان كتبها في 1989م، فهي وحدة واحدة، فيها بساطة العيش الرعوي.

عمّتي آمنّة

أشعلت موقدَ النَّارِ بالنارِ والرُّوثِ،

والطاقةِ الكامنة

شمّرت رِدْنَهَا كي تُجَهِّزَ فصلَ الرَّبيعِ

في الصِّباحاتِ أَبْقَارُهَا سَارِحَةً

في التَّلَالِ المحيطةِ بالقلبِ أو في البقيعِ

عمّتي آمنّة

تُثَرِّثُ عن نجمةٍ،

شَيَّعَتْ قَلْبَهَا في حنايا الصقيعِ

وطَلَّقَهَا زَوْجُهَا زوجةً بائنةً

تُثَرِّثُ عن خبرٍ سوفَ يأتي على غيمةِ الأسئلةِ

وعن زيتِ هذا السُّراجِ

يجفُّ بلا مطرٍ.. أو رِهامٍ

وعن صَبْغَةِ البَيْضِ بالعُشبِ،

ليست على ما يرامٍ

إذهبي نجمةَ الكرمِ

إني أرى بيضةً زائدةً

خلفَ خَمِّ الدجاجِ

في البدايةِ كنّا جميعاً مع الماءِ بَيْضاً خَدَاجِ

نطفةً في المياهِ

وفي شهرِ نيسانِ صرنا وصارَ الرجالُ

يَسْحَجُونَ: هلا يا هلا يا هلا

يا بنات الحُفَرِ
هو الخِصْبُ يأتي من الأيلِ
من أوّل الغيث فوق أعالي الجبال
من صهيل رُعودِ المطر
تكون البساتين ثم المحارِث
ثم تكون الحواكيرُ ثم يكون السياج
ويُقسَمُ بالعدل بين المساحات هذا الخراج
وينبجُ الضَّوءُ في العتمةِ الدّاكنةِ.
عمتي أمنة
وزعت ورساً وشقائق نُعمان،
هشت الكائنات
وجارتها نثرت أسهماً في الفضاء
نثرت أنجماً ليلة الأربعاء
بللت غريّتي ورؤوس البنات
خبّات بيضة زائدة
في ثنايا القميص
وقالت: غدا يُبعثون
غدا سيكونُ الخميس
الطيورُ ستخرج من وكرها الحجريّ،
مع اللحظةِ الراهنة
عمتي أمنة
أخرجت بيضة زائدة
لنَجْمَةٍ.. تلك التي طلّقت طليقةً بائنة
من ثنايا القميص
كان يوم خميس.

هذه هي الحياة الرعوية التي عاشها الشاعر، والتي يذكرها على أنها لمسات من تراث، ثم يذكر المناصرة كعادته تفاصيل الحياة التي تحياها هذه العمة، عادات اجتماعية تتسم بها الحياة البسيطة، فما من حديث للنساء أكثر من أخبارهن عن بعضهن البعض، وامرأة طلقها زوجها ستكون لقمة سهلة في أفواه النساء ليثرثن بقصتها، لكن المناصرة يأتي بهذا التمهيد ليصل على ربيع التاريخ الذي بدأت أوراقه تجف، فهذه هي الاهتمامات الاجتماعية، الخبز، الزيت، وصبغة البيض في المناسبات، والسحر الذي ينتظرن الأمل فيه، لم يكتف المناصرة بذكر هذه العادات والمعتقدات بل أعطى الوصف لحياة رعوية كانت منذ عشرات السنين. أعطى المناصرة الحدث التراثي في مهرجان (أم الغيث) بالغ الأهمية، وأعطاه وصفاً دقيقاً ليبقى محفوراً في ذاكرة الأجيال، فالمهرجان يبدأ بنيسان، والرجال (يسحجون)، فيجتمع الفلاحون بعيد كبير لقطفهم ثمرة الخير والمطر، فهو يصف الدورة التي يحتفلون بها، أولاً المطر، ثم بالبساتين، ثم بالمحاريث، ثم بالخواكير، ثم الحماية بالسياج حيث يعطي كل واحد ما اجتهد، بالتقسيم العادل بين المساحات يكون الخراج، فتنجلي الظلمة عن فجر فيه الخير الذي يعم الكون. ثم يذكر المناصرة (عمتي آمنة)، التي يحبها ويحترمها الجميع فهي تعطي الجميع ثم تحبى للأيام القادمة، يذكر المناصرة قصة العطاء والتخية كلعبة الحاوي، لدلالة المهرجان الذي يفرح فيه الناس بكثرة العطاء حتى أن (الطيور ستخرج من وكرها). لقد كانت هذه القصائد، بمثابة احتفال شعري عبر مسيرة الشاعر الحياتية حيث أنه كتبها في سنوات القهر المختلفة، وقد عبر من خلالها عن فكره العميق تجاه المرأة والوطن الذي لا يفصل بينهما سوى الاسم، فقد رمز للوطن بالمرأة ورمز للمرأة بالوطن، وأعطى في كل قصيدة زمنية زفرة من زفرات روحه الغالية، فقد كتبت معظم قصائده في أماكن مختلفة، مثلما ولد أبناءه (كرمل - كنعان - دالية) في بلدان مختلفة: بيروت، الجزائر، عمان.

لقد عشق المناصرة المرأة عشقاً روحياً ووضعها في ثنایا روحه كلؤلؤه المحار، فقد قدسها وهي مذنبه، فحوّلها من عمود الملح إلى (غزل إلى نخلة الملح)، فكانت بذلك قصيدة (مواصلات إلى جسد الأرض)، تعانقها عبر الجذور الضاربة منذ آلاف السنين، فأنجبت للشاعر قصيدة: (دادا ترقص على ضفة النهر)، كانت فرحة تراقب المناصرة، وهو يتأمل

الأفق البعيد البعيد، يناجي أمه الوطن بصوت هادئ، يا أمي (تأخذني عيناك إلى أين)؟، أريد أن أخبرك أن حبيتي (جفرا أرسلت لي دالية وحجارة كريمة)، مع صور وبطاقات من بنات الخليل، فكنّ (فاتنات حتى الفتنة)، يردّدن قصة حزينة عنوانها: (حيزية عاشقة من رذاذ الواحات)، بصوت أجش وقلب خاضع، تردده (عمتي آمنة)، وهذه القصائد كلها مهداة إلى فلسطين تلك التي (شط ريقى عليها). هكذا كانت قصائد المناصرة تشكل حوارية الذات والأرض، حوارية الذات والشعر، حوارية الذات والذات، حوارية الذات والمرأة.

الخاتمة

لقد اعتمدت الدراسة أسلوب جمع المعلومات وتبويبها ثم تحليلها ودراسة مدى تطابق النظري والعملي لدى شاعر الدراسة عزالدين المناصرة، فموضوع المرأة على امتداد استخداماته لدى الغالبية الساحقة من الشعراء، لاقى تشابهاً أو تقارباً في رسم صورها الجسدية والمعنوية، لكن (أنثى القصيدة) في شعر المناصرة، كانت أنثى مختلفة عن الشعراء العرب الآخرين، رغم بعض المشتركات الطبيعية. ثم إن النصوص الشعرية الخاصة بالمرأة في شعره، تبين الدور الخاص الذي لعبته المرأة في حياة الشعوب منذ القدم، منذ كانت آلهة للخصب والعطاء. ولقد اهتم المناصرة بالتراث كغيره من المنفيين الذين أبعادوا عن ديارهم بغير وجه حق، ليظل الوطن في عقولهم وقلوبهم مصدراً للذكرى الغائبة الحاضرة، لكن ما ميّز المناصرة عن غيره من الشعراء هو قدرته الرائعة على امتصاص الموروث. فتبين من دراسة شعر المناصرة أن للمرأة وجودين:

الأول: وجود حقيقي: أي وظف المرأة بلفظها ومعناها كالأم، والجدّة، والزوجة، والعمة، وابنة العم، وحتى اسم المرأة استخدمه أحياناً لامرأة باسمها كما روى في حديثه عن (أماندا وفيروز)، فأماندا سكن في بيتها، وكانت ترافقه إلى البحر، وفيروز هي المطربة المعروفة ذكرها باسمها.

والوجود الثاني: المرأة الرمز: أي استخدم اللفظة، ورمز بها لشيء له قداسة عنده - الوطن -. فالمرأة لديه ليست اسماً دون معنى ولا معنى مفرغاً، ثم أعطاه وظيفة القدسية، فهي صاحبة رسالة كريم البتول وصاحبة حضارة كالكنعانيات والآراميات والآشوريات، فقد جعلهن أساساً لحضارات الأمم، أليست هي من أنجبهم؟، وهذا الأمر عند المناصرة تدفق من خلال الأعمال الشعرية الكاملة الممتدة في التاريخ منذ 1962 وحتى عام 2000.

أخيراً فقد حاولت الدراسة امتصاص الشعر المناصري في المرأة، في محاولة لإيصال ونشر فكرته في المرأة المستمدة من فكرته الكنعانية والمكانية الوطنية الممتدة من

المحيط إلى الخليج، راجية أن تكون وفقت بتحقيق الهدف من هذه الدراسة، شاكرة لكل من مدّ يد العون في المساعدة، علماً بأن موضوع المرأة في شعر المناصرة، يحتاج إلى أكثر من دراسة.

The Female in Izz Eddeen Al Manasrah's poetry

This study sought to explore how the Female was addressed in the poetry of a modernist Palestinian poet, that is Izz Eddeen Al-Manasrah. It was based on three dimensions.

The first one, which constituted the introduction into the study, was about Al-Manasrah's beginning and factors that influenced his poetry. To fulfill the objective of examining this early environment, the study went ahead into investigating the place in which the poet was brought up as the time he spent there endowed him a poetic sensitivity that can be easily noticed. Culture was the second element that built up the poet's personality. Living in a state of exile, he sought refuge in history by examining its deepest layers, and the outcome was that the Kananism constituted a great part of his poetics.

Setting up the first chapter of the study, the second dimension was about who left a great presence in Al-Manasrah's poetry. First women in his life - the mother, aunt, grandmother, cousin, neighbours, and early love - made up the foundation for the ideal woman. He started studying woman of history, and later on he took the Palestinian woman as a new artistic element: he put her in the pot of his daily mythology.

The third dimension, which made up the second chapter, was devoted to exploring the several techniques that took the poet into a radical twist in his language. He used mythology, symbols, and mystery as well as inspiring heritage in motivating way to examine his poetry, especially with regard to the woman. The study also included some analysis of some poems on woman such as "Jefra sent me a grapevine and precious stones". "Hayzeyah a lover made out of Oasis drizzle", "Meriam of the North", "Dada dances on the bank of the river". "Where are your eyes taking me into?", "My aunt Amneh", and "Flirting with the salt palm tree". In these poems, the poet managed to embody the woman's nominal and symbolic value which the study in turn, found out in his words and meanings.

المراجع

1. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط 1، 1990م.
2. أبو أصبع، صالح، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة (منذ عام 1948-1975)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979م.
3. أبو أصبع، علي، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث، 1996م.
4. أبو جهجه، خليل ذياب، الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1995م.
5. أبو لبن، زياد، (جمع وتحرير): عزالدين المناصرة، غابة الألوان والأصوات، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، 2005م.
6. أبو لبن، زياد، حوارات مع أدباء من الأردن وفلسطين، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، 1999م.
7. استيتية، سمير، منازل الرؤية (منهج تكاملي في قراءة النص)، دار وائل للنشر، 2003م.
8. إسماعيل، عزالدين، التفسير النفسي للأدب، ط4، مكتبة غريب، الفجالة.
9. إسماعيل، عزالدين، الشعر العربي المعاصر، ط5، المكتبة الأكاديمية، 1994م.
10. الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبدالسلام هارون، دار الكتاب، بيروت، 1969م.
11. الجرجاني، القاضي، الوساطة بين المتنبئ وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل البيجاوي، القاهرة.
12. الجزائري، محمد، تخصيب النص، أمانة عمان الكبرى، عمان، 2000م.
13. خليفة، أحمد داوود، الأسطورة في الشعر الأردني الحديث (رسالة ماجستير)، 1996م.
14. دراسات في الأدب الفلسطيني، (مجموعة من المؤلفين)، منشورات جامعة القدس المفتوحة، فلسطين، 2003م.
15. الدروبي، سامي، علم النفس والأدب، ط2، دار المعارف، القاهرة.
16. الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في النقد الشعري، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، 1984م.
17. الرباعي، عبد القادر، جماليات المعنى الشعري، وزارة الثقافة، عمان، 1999م.
18. رزقة، يوسف موسى: مجلة الجامعة الإسلامية، مجلد 15، عدد 2، قطاع غزة، فلسطين، 2002: مقارنة أسلوبية لشعر المناصرة.
19. رضوان، عبد الله، (جمع وتحرير): امرؤ القيس الكنعاني، (قراءة في شعر عزالدين المناصرة)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999م.
20. الرمادي، ابتسام، صورة المرأة في شعر نزار قباني (رسالة ماجستير)، 2002م.
21. الرواشدة، سامح، المرأة وإنتاج الصورة الشعرية، مجلة أفكار، ع179، 2003م.

22. زايد، علي عشري، استدعاءات الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، 1978م.
23. الساريسي، عمر، الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، 2004م.
24. ساعي، أحمد، حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث، دمشق، 1978م.
25. سويف، مصطفى، الأسس النفسية للإبداع الفني، دار المعارف، القاهرة، ط4.
26. الشامي، حسان، المرأة في الرواية الفلسطينية (1965-1985)، اتحاد الكتاب العرب، 1998م.
27. الشعر في الأردن وموقعة من حركة الشعر العربي (أوراق ملتقى عمان الثقافي الخامس)، وزارة الثقافة، عمان، 2001م.
28. شعرية التاريخ والامكنة، (حوارات مع عزالدين المناصرة)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000م.
29. صادق، سامح، حسن: عزالدين المناصرة وفنّه الشعري، (رسالة ماجستير)، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، 2005م.
30. صالح، بشرى، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994م.
31. الصاوي، أحمد السيد، النقد التحليلي، عند عبد القاهر الجرجاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، 1979م.
32. عالم المعرفة، عدد: 279، 2002م.
33. عالم المعرفة، عدد: 284، 1990م.
34. عبد الجواد، إبراهيم عبدالله، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، وزارة الثقافة، عمان، 1996م.
35. عبيد، محمد صابر، حركية التعبير الشعري في شعر المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2005م.
36. العدوان، أمينة، دراسات في الأدب الأردني المعاصر، رابطة الكتاب الأردنيين.
37. عليان، محمد شحادة، الجانب الاجتماعي في الشعر الفلسطيني الحديث، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، 1987م.
38. عليطي، بشرى، وآخرون، البنية الإيقاعية في شعر عزالدين المناصرة، اتحاد كتاب فلسطين، رام الله، 1998م.
39. عواضة، رضا، المرأة في شعر (عمر بن أبي ربيعة، عمر أبي ريشة، نزار قباني)، شركة رشا برس، بيروت، 1999م.
40. الغدامي، عبد الله، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ط2، 1997م.

41. فتوح، محمد، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، ط2، 1978م.
42. القصيري، فيصل، بنية القصيدة في شعر عزالدين المناصرة، وزارة الثقافة، عمان، 2005م.
43. كوهين، جون، اللغة العليا (النظرية الشعرية)، ترجمة: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 2000م.
44. كوهين، جون، بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1993م.
45. مجلة أفكار، ع 140، 2000م.
46. مجلة جامعة النجاح للأبحاث، مجلد 15، 2001م.
47. محمود، حسني، شعر المقاومة دوره ودوافعه في المنفة (1948-1967)، ج3، الوكالة العربية للتوزيع والنشر، الزرقاء، الأردن، 1984م.
48. المرأة في الأدب الأردني (المهرجان السنوي الثالث لرابطة الكتاب الأردنيين)، رابطة الكتاب الأردنيين، 1980م.
49. المصلح، أحمد، مدخل إلى دراسة الأدب المعاصر في الأردن، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980م.
50. المعداوي، أحمد، ظاهرة الشعر الحديث، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2002م.
51. الملائكة، نازك، سايكولوجية الشعر (ومقالات أخرى)، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1993م.
52. المناصرة، عزالدين، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط5، 2001م، وقد صدرت الطبعة السادسة عن دار مجدلاوي، عمان، عام 2006 - أثناء إعداد هذا البحث.
53. المناصرة، عزالدين، الجفرا والمحاورات، دار الكرمل، عمان، 1993م.
54. المناصرة، عزالدين، حارس النص الشعري، دار كتابات معاصرة، بيروت، 1992م.
55. المناصرة، عزالدين، علم الشعر (قراءة مونتاجية)، مكتبة برهومة للنشر والتوزيع، عمان، 1992م.
56. المناصير، حمد الله، المرأة في الشعر الأردني (رسالة ماجستير)، 2002م.
57. مناع، هاشم، القضايا القومية في شعر المرأة الفلسطينية من سنة 1948-1974، 1980م.
58. النجار، عبد الفتاح، حركة الشعر العربي في الأردن، مطبعة البهجة، اربد، الأردن، 1998م.
59. النويهي، محمد، قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي، القاهرة، ودار الفكر، بيروت، ط2، 1971م.
60. وعد الله، ليديا، التناص المعرفي في شعر المناصرة، رسالة ماجستير، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2005م.
61. ياغي، عبد الرحمن، حياة الأدب الفلسطيني الحديث، شركة كاظمة للنشر والتوزيع، الكويت، 1983م.

62. www.rafed.net/books/olom/quran/naqid/htm.

63. www.kananonline.org.

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
تمهيد	5
المدخل : مسيرة المناصرة الشعرية	11
الباب الأول : المرأة في شعر المناصرة / تمهيد	27
الفصل الأول : المرأة الحقيقية في شعر المناصرة	27
الفصل الثاني : المرأة الرمز في شعر المناصرة	41
أولاً: جفرا	47
قراءة في قصيدة: جفرا.. أرسلت لي دالية وحجارة كريمة	59
ثانياً: مريم	70
قراءة في قصيدة: مريام الشمالية	74
ثالثاً: حيزية	77
قراءة في قصيدة: حيزية: عاشقة من رذاذ الواحات	78
الباب الثاني : التشكل اللغوي والفني في شعر المرأة / تمهيد	95
تمهيد	95
الفصل الأول : التشكل اللغوي والفني في شعر المرأة	99
الفصل الثاني : قراءة في بعض القصائد عن المرأة	127
القصيدة الأولى: غزل إلى نخلة الملح	128
القصيدة الثانية: دادا ترقص على ضفة النهر	134
القصيدة الثالثة: تأخذني عينك إلى أين؟	139
القصيدة الرابعة: عمتي آمنة	142
الخاتمة	147
الملخص بالإنجليزية	149
المراجع	151

أنا عز الدين الناصرة
سليل شجرة كنعان ،
قبطان سفن الزجاج المحملة بالحروف ،
أسافر من مدن العالم كالطائر
أهمل رموزاً ورسائل
من بني نعيم إلى كرمل الدالية
ولا أشكو ،
فالشكوى لغير الخليل ، مذلة



أشق القصيدة
هي عبد الله عبدس



دار الكندي للنشر والتوزيع
الأردن - أربد
تلفاكس 7244323 ص. ب. 893